

Imagen emocional y racionalidad en la fotografía de Chema Madoz



TRABAJO DE FIN DE GRADO

MODALIDAD A
GRADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
AUTOR: IVÁN CAMPOS FERNÁNDEZ
DNI: 20485376N
TUTOR: JAVIER MARZAL FELICI
FECHA 25/06/2017

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
1.1 Biografía de Chema Madoz.....	8
2. Marco teórico.....	11
2.1 Antecedentes de la imagen emocional.....	11
2.1.1 Nueva Objetividad - Albert Renger-Patzsch	16
2.1.2 Surrealismo - Man Ray	18
2.1.3 Fotografía contemporánea - Duane Michals	21
2.2 Imagen emocional VS racionalidad	23
2.3 El caso de la obra de Madoz.....	25
2.4 El espectador	33
3. Metodología	38
4. Análisis aplicado	42
5. Conclusiones	68
6. Bibliografía.....	70
7. Translation.....	74

RESUMEN

En este documento desarrollaremos el Trabajo de Fin de Grado en Comunicación Audiovisual, cursado en la Universitat Jaume I.

En la lectura de las imágenes que nos rodean intervienen numerosos elementos: contexto social, cultural, edad, género y las experiencias que hemos podido tener en nuestra vida. Todo ello nos lleva a mirarlas desde nuestras emociones y pasarlas por ese filtro. Su interpretación depende de esos factores, y el hecho de que la racionalidad que las crea, mediante un pensamiento a priori por parte del autor, no les quita ese contenido de sentimentalidad. Este trabajo versará sobre la imagen racional y emocional y su aplicación en la fotografía en la corriente contemporánea. Se utilizará como modelo la obra del autor madrileño Chema Madoz para hacer ver que dentro de una fotografía pensada hay una gran carga de sentimientos.

El trabajo se divide en varias partes: introducción, un marco teórico que comprenderá los antecedentes de la imagen emocional con diferentes corrientes artísticas, se explicará la definición de imagen emocional, se hablará brevemente de la biografía de Chema Madoz para continuar con la metodología que se utilizará, más tarde, para analizar siete fotografías del autor madrileño y finalizar con las conclusiones que resultarán de este trabajo.

Palabras clave: fotografía contemporánea, emoción, surrealismo, vanguardias, racionalidad, Chema Madoz, análisis.

ABSTRACT

In this document we will develop the final paper of Audiovisual Communication, done in the Jaume I University.

In the reading of the images that surround us numerous elements take action: social context, cultural context, age, gender and all the experience we may had along our life. All of that carries out to look them from our emotions and pass them through that filter. Its interpretation depends on those factors, and the fact that rationality creates them, by a previous thinking by the author, doesn't take away that content of sentimentality. This work is about the rational and emotional image and its application in photography in the contemporaneous trend. It will be used as a model the work of the author from Madrid Chema Madoz to make us see that inside a thought photography there is a big load of feelings.

The paper will be divided in various parts: introduction, a theoretical framework that compiles the antecedents of the emotional image with different artistic trends, the definition of emotional image will be explained, we will talking about the biography of Chema Madoz to continue with the methodology that later will be used to analyze seven pictures of this author and end with the conclusions resulting of this paper.

Keywords: contemporary photography, emotion, surrealism, vanguards, rationality, Chema Madoz, analysis.

1. Introducción

La emoción racional, cualidad de las fotografías que tienen un proceso creativo previo a realizar la obra y cuya interpretación es diferente según el individuo que la ve y que se debe a que todas las personas tenemos sentimientos diferentes por nuestras vivencias pasadas o presentes, está presente en muchas de las obras del artista. Ya sea en una fotografía tomada en plena calle o en un estudio, siempre hay una idea preconcebida de la imagen a captar en la cabeza del ejecutor. Tras apretar el disparador, esa “preidea” puede reflejarse con mayor o menor cercanía a la realidad. Por ejemplo, en la obra de Chema Madoz, la fotografía está pensada a través de bosquejos en un papel y plasmada en obras artísticas antes de hacerla, de ahí que tenga un componente racional, se piensa la fotografía antes de hacerla, se tiene esa pre-idea anterior a la ejecución de la instantánea. El componente subjetivo viene dado por la significación que cada persona, tras pasarla por su filtro de experiencias, vivencias y creencias, le



Jeff Wall, Mimic (1982)

atribuye. Es, a la vez, razón y corazón unidos y plasmados en una misma obra. La unión de ambos conceptos en un arte plástico como la fotografía resulta interesante ya que a toda imagen se le atribuye espontaneidad, la captura de un momento determinado que se para en el tiempo para la eternidad.



Philippe Halsman, Dalí Atomicus (1948)

Para algunos espectadores el hecho de que la imagen sea preconcebida y realizada según un esquema puede resultar extraño si no están muy introducidos en el mundo de la fotografía, ya que históricamente hay corrientes fotográficas basadas en la pose y la creación de imágenes según una idea anterior, no captan el momento tal y como está sucediendo, sino que hay una planificación completa o parcial como podemos ver en las fotografías que ilustran este trabajo. Por ejemplo, en la célebre fotografía “*Dalí Atomicus*” creada por Philippe Halsman, se necesitaron 28 intentos para lograr la imagen que había imaginado.



Brian Duffy, Portada del LP Lodger de David Bowie (1979)

Sólo con pensar en la fotografía de moda con reputados profesionales como Richard Avedon o Brian Duffy, se puede uno dar cuenta del trabajo que hay

detrás de la imagen para que salga todo como se había pensado.

También este trabajo busca hacer comprender la diferenciación entre fotografías planificadas que no buscan la sentimentalidad del momento, sólo la imagen por sí misma, la emocionalidad o la evocación vienen después de pasar por la mirada del espectador. Como en



Brian Duffy, sesión de fotos de "Lodger" (1979)

el caso de Karl Blossfeldt cuya fotografía era meramente documentográfica: al dedicarse a la talla del metal y el labrado, para saber cómo darle mayor realismo a sus ornamentos fotografiaba hojas, flores y plantas.

Ese documento fotográfico ha dado lugar a que haya personas que aprecien la delicadeza con la que se realizaron estas fotografías y les hará sentir conmovidos por la belleza de esas piezas sacadas de la naturaleza.

Por ello, el objetivo de este estudio es demostrar que dentro de la fotografía más moderna y artística la planificación y racionalización previa de una imagen no está reñida con la belleza y la cualidad de despertar dentro de los espectadores una emoción, si bien en muchas de ellas, como



*Karl Blossfeldt, *diantum pedatum* (Maiden hair fern) (1929)*

en las últimas etapas de Chema Madoz, no se utiliza el cuerpo humano, sino que es una conjunción y composición de objetos cotidianos que nos derivan hacia varias interpretaciones muy personales de su obra, donde tienen cabida diferentes lecturas de la misma imagen. Está centrado en el autor madrileño ya

que es uno de los representantes más destacados de esta fotografía en nuestro país, y es de los artistas más reconocidos donde las características de la emoción racional en sus imágenes quedan más que reflejadas.

1.1 Biografía de Chema Madoz

José María Rodríguez Madoz nace en Madrid en el año 1958. Estudia Historia del Arte entre 1980 y 1983. Simultanea su formación universitaria con los estudios de fotografía en el Centro de Enseñanza de la Imagen. Madoz no tenía vocación de fotógrafo y llegó a esta disciplina de casualidad ya que él se veía más como un espectador, aunque siempre le había llamado la atención la creación de imágenes y de mensajes contenidos en ellas. Se vio abocado en el banco donde buena parte de su familia trabajaba y a su vez compaginó sus estudios en la universidad, el banco y la escuela de fotografía en la que se había matriculado.

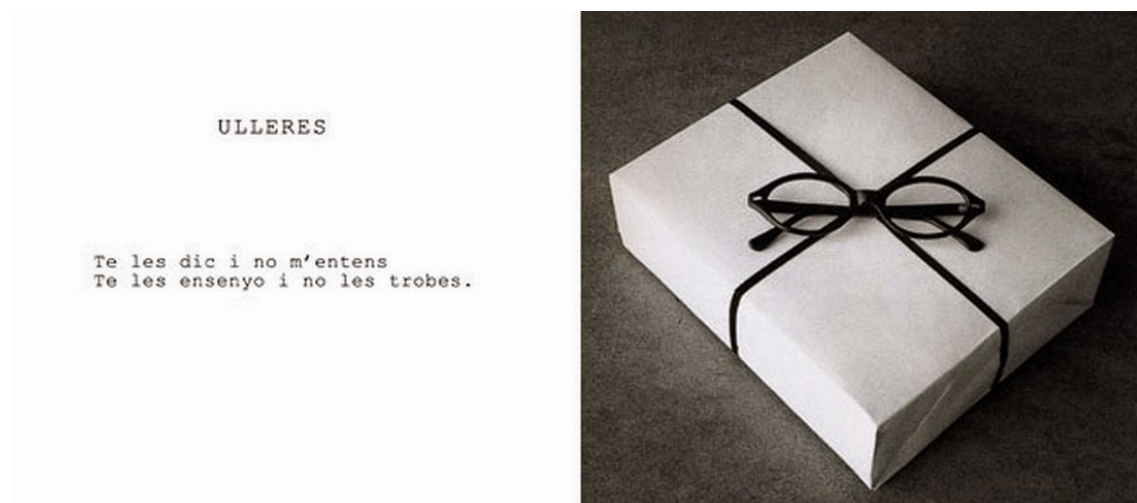
Me levantaba a las seis de la mañana, entraba a las siete en el banco, salía a las tres, comía por ahí, me iba a la facultad, salía de la facultad a las siete y me iba a las clases de fotografía, que empezaban a las diez de la noche y acababan a las doce. Una paliza. Así que aguanté poco tiempo. Algo tenía que dejar, y aunque lo lógico hubiera sido dejar el banco, no podía porque era mi único ingreso y lo que dejé fue la universidad, y me quedé con la fotografía (Fragmento de la entrevista a Chema Madoz incluido en Castro, 2012: 83).

A finales de la década de los 80, Madoz ya empieza a ser conocido, en aquella época ya había expuesto en varias muestras como en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid en 1985, en la Galerie Perraine de París o en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Fue una especie de justicia histórica. Y eso significaba un sueldo mensual. Y a partir de ahí empecé a encontrar canales para ir

publicando las fotos y pude ir tirando (Fragmento de la entrevista a Chema Madoz incluido en Castro, 2012: 85).

En el año 1989 cae en una profunda crisis creativa al acabar una serie de fotos y que estas sean rechazadas por público y crítica. A partir del año 1990, el autor cambia de registro, decide no utilizar la figura humana y comienza su investigación con la fotografía y los objetos y la manipulación de los mismos en su taller en la localidad madrileña de Galapagar, una particular visión que se consolida con los años. Recibe el premio Kodak en 1991. Con el millón de pesetas (6000 euros) que gana en los Encuentros Internacionales de fotografía de Arlés invierte en una cámara Hasselblad de segunda mano. Madoz renuncia a su trabajo en Banesto en 1992 y un año después consigue una beca en una bolsa de creación artística subvencionada por la Fundación Cultural Banesto. La beca, dotada de 120000 pesetas al mes (720 euros) le permite vivir desahogadamente durante ese período. En 1995 publica su primera monografía, "Chema Madoz (1985-1995)", que es bien acogida por la crítica. Recibe un sólido reconocimiento de su trabajo que se refleja en la multitud de exposiciones. En 1996 comienza una colaboración en el suplemento semanal de El Mundo y Joan Brossa contacta con él para invitarle a hacer una colaboración con él en el libro "Fotopoemario", publicado en el 2003.



Extracto de "Fotopoemario"

Dos años más tarde se encarga de la publicidad de la firma de moda española Purificación García, relación que continúa en la actualidad.



Extracto de fotografías promocionales para Purificación García

En el año 2000 obtiene el Premio Nacional de Fotografía, creado por el Ministerio de Cultura en el año 1994, y compra su quinta cámara de fotos, una Mamiya 6x7 que emplea en exteriores. Es el primer artista español en recibir el premio Fotoespaña y el premio Higashikawa, en Japón. En esta década se editan varios volúmenes como “Chema Madoz”, de Fotobolsillo, dirigida por Chema Conesa; o “Chema Madoz habla con Alejandro Castellote”, dentro de la colección Conversaciones con fotógrafos. En el 2003 se publica mediante La Fábrica editorial el trabajo en conjunto de Chema Madoz y Joan Brossa. Se realizan muchas exposiciones a nivel internacional como en el Palazzo Borromeo, en Milán, o la Galerie Esther Woederhoof en París.

En la actualidad continúa creando y haciendo exposiciones tanto nacional como internacionalmente.

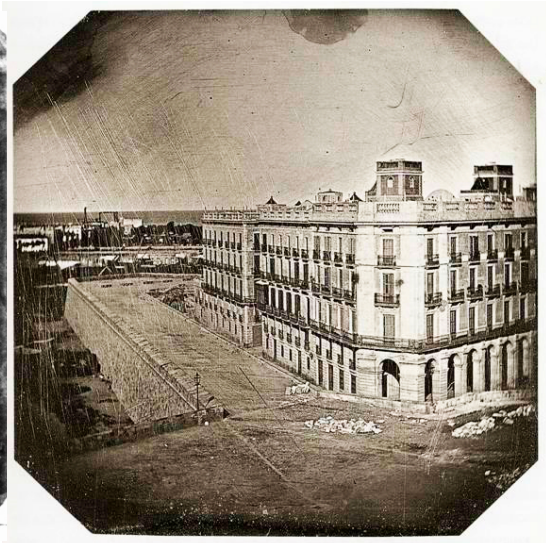
2. Marco teórico

2.1 Antecedentes de la imagen emocional

Desde el principio de la fotografía vemos que hay un afán en componer la foto, no sólo como documento, como podemos ver en la imagen de Barcelona, sino como una representación donde el autor “crea” una imagen impostada para que el espectador sienta una emoción. Una de las primeras imágenes conceptuales las hizo uno de los padres de la fotografía, Hippolyte Bayard:



Hippolyte Bayard, autoportrait en noyé (1840)



Ramón Alabern Daguerrotipo de la Casa Vidal Quadras, propiedad de la Casa Xifré (1848)

¿Qué se puede ver en la imagen de arriba a la izquierda que hace que sea diferente a las fotografías o daguerrotipos de la época como se puede ver en el daguerrotipo de la derecha? Un intento de posicionarse emocionalmente con el autor y su desgracia, ya que el invento de Bayard fue menospreciado por el gobierno francés al contrario que el daguerrotipo de Louis Daguerre que sí que fue apoyado (Hannary, 2007: 122).

Durante el siglo XIX y principios del XX vemos cómo los fotógrafos surgidos de la corriente academicista y pictorialista, debido a sus anhelos de

equiparar la fotografía con la pintura (Susperregui, 1988: 99), siguieron por este camino previa planificación de la escena



Henri Peach Robinson, Fading Away (1858)

De todas formas, cualquier fotografía puede ser vista por el espectador y hacerle sentir una emoción estando preparado por el autor o no (Barthes, 1980). Así se puede, por ejemplo, ver una imagen de cualquier calle famosa de alguna urbe donde el autor de la foto sin percatarse ha creado una imagen que a algún espectador le creará una emoción, ya que al público le puede evocar un recuerdo.

Cabe mencionar también los referentes de los surrealistas y nueva objetividad como Albert Renger-Patzsch, Man Ray o Meret Oppenheim, de los que se hablará más adelante. Estos autores tienen mucho que ver con el fotógrafo madrileño ya sea por referencias o rasgos morfológicos que permite que sus imágenes tengan diferentes tipos de lectura según la persona que las observa, además por la preparación de sus imágenes previas a la ejecución de la fotografía.



Meret Oppenheim, Le déjeuner en fourrure (1936)

Viendo las siguientes fotografías de un par de autores mencionados anteriormente, el espectador puede percibir varios significados. Por ejemplo, en esta imagen que podemos ver en esta página, realizada por la artista surrealista Meret Oppenheim, podemos ver un juego de té forrado de piel que al que observa la imagen le puede parecer una banalidad carente de sentido o sin embargo le puede hacer ver una crítica a la alta sociedad o a la utilización de pieles de animales como decoración, por ejemplo. También en *Le Violon d'Ingres* de Man Ray podemos ver una espalda de mujer con dos aberturas que el autor dibujó en la toma de un desnudo femenino de espaldas. Man Ray da a las formas redondas de la joven el sentido del cuerpo sonoro de un instrumento, dando a entender toda una cadena de asociaciones que el espectador puede imaginarse dando lugar así a sus célebres confrontaciones que también podemos ver en la obra de Madoz.



Man Ray, *Le violon d'Ingres*, 1924

Le Violon d'Ingres ilustra la antigua visión del violonchelista que sujeta entre las piernas el instrumento antropomórfico como si de una mujer se tratara. Dichas aberturas en la espalda y el enmarcado de la figura mediante la tela de la zona inferior y el turbante en la superior consiguen hacer realidad el sueño del violonchelista: la transformación surreal. Además, Man Ray toma otro detalle de la historia del arte, una vista de un desnudo pintado por Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), en otras palabras, provoca un encuentro

múltiple, entre otros, de un pintor famoso con las aberturas en la caja de un violonchelo (*La bañista de Valpinçon* – 1808).

Le Violon d'Ingres es una de las fotografías más famosas de Man Ray, puede ser porque materializa una fantasía tan antigua como el instrumento en que se basa.

Como bien apunta Beneyto:

Cuando miramos una imagen de cualquier fotógrafo, siempre cabe preguntarnos si nos encontramos ante un código o un documento, ya que en toda foto existen características que nos indican las dos cosas. Así, si estamos de acuerdo con las palabras de Roland Barthes, ambos aspectos conviven armoniosamente dentro de la fotografía. (Beneyto, 2014: 87)

Pero observando la obra de Chema Madoz y otros autores nos hace cuestionar el papel del documento y el código por lo que hace que no nos sacie. Teniendo esto en cuenta, en la fotografía de Chema Madoz es más complejo ya que se tiene que cuestionar qué parte de la imagen es sólo apariencia física y qué parte es signo, ya que probablemente si nos quedamos en el nivel de tan sólo apariencia la comprensión de la fotografía sería difícil. Si se observa como una simple imagen sin buscarle un significado o una intención, sólo como una ordenación de objetos sin un propósito definido, es probable que al espectador le pique la curiosidad de adentrarse un poco más en la fotografía, por qué está hecha así y qué quiere decir al que la mira. Por ello hay que tener en cuenta aspectos como la representatividad, no se puede dejar pasar por alto el deseo de esas imágenes de ser contempladas y entendidas, por eso mismo Chema Madoz en su obra provoca que la mirada del espectador «se adentre más en la imagen para satisfacer el deseo de comprender» (Beneyto, 2014: 88)

Otro aspecto a tener en cuenta es el dinamismo de los objetos utilizados en la fotografía. Aparecen como objetos animados, con vida y con un cierto resplandor que emana de ellas, haciendo que el espectador se cuestione sobre su utilización más allá de la imagen. Por lo tanto, no se intenta reflejar los objetos tal y como son, no es un espejo en el que mirarse ni mirar lo cotidiano, cuanto menos representar la realidad como es. No se busca crear un icono, se busca que se piense ese documento, que mueva al espectador. Como dice Moxey Keith, «las imágenes tienen un gran apego al contexto en el que se mueven, por lo que su presencia se nos hace importante. Con esto quiero decir que cada época vivida trae un imaginario que se desenvuelve de forma natural e integrada en la cotidianidad de su momento» (Beneyto, 2014: 114).

Por ello Madoz tiene su colección particular de imágenes que lo definen como artista y como persona, por plasmar en ellas su experiencia como persona. Sin embargo, existen también fotografías que están fuera de la obra del artista que hay que comprender para saber el papel que juegan dentro de su arte. Así, el significado y la lectura que se obtiene de esas instantáneas será más completo

y simple para el espectador, a pesar de tener siempre la evolución del contexto social y cultural que harán que la mirada a la imagen dependa de ellos.

Detrás de esas fotografías existen unos autores pertenecientes a vanguardias fotográficas de los cuales se hablará a continuación para conocer la influencia de los mismos que han hecho que el espectador busque su significado a través de sus emociones, hasta llegar a la actualidad con las obras de Chema Madoz, uno de los referentes de la fotografía de nuestro país.

2.1.1 Nueva Objetividad - Albert Renger-Patzsch

Albert Renger-Patzsch está considerado el impulsor de uno de los movimientos fotográficos más importantes del siglo XX en la que a la fotografía se le dio una nueva interpretación de la fotografía, alejada de tendencias artísticas como el expresionismo o el pictorialismo además de alejarse de interpretaciones éticas (Newhall, 2002)



Albert Renger Patzsch, Glasses (1927)

Nace en Würzburg (Alemania) en 1897 y desde su juventud, gracias a que su padre era fotógrafo aficionado, se interesa por la fotografía. Al acabar la Gran Guerra, donde participó en el bando de la Triple Alianza, comienza a estudiar química al *Technical College* de Dresden. En los años 20 trabaja como fotógrafo de prensa para pasar como fotógrafo independiente, En 1925 publica su primer libro "*The choir stalls of Cappenberg*" y su primera gran exposición llega un par de años después.

Los trabajos de Albert Renger-Patzsch, tienen un gran equilibrio interno y una cuidada composición. No se le considera un fotógrafo temático ni de proyectos concretos más bien se podría decir que ha experimentado varios ámbitos como la fotografía de naturaleza, retrato o la industrialización. Renger-Patzsch ha experimentado en todos los ámbitos de la fotografía: naturaleza, la industrialización, el retrato, el paisaje urbano, buscando la calidad estética de la fotografía (cita).

Detractor de los pictorialistas argumentaba la urgente necesidad de revisar la fotografía para conseguir una nueva visión y las posibilidades de la fotografía a partir del conocimiento de la técnica para obtener una fidelidad perfecta de la reproducción de los objetos como podemos ver en esta cita del fotógrafo alemán:

Dejemos la pintura al pintor, y procuremos con medios fotográficos, crear fotos que se sostengan por sí solas debido a su carácter fotográfico, sin pedir prestado nada a la pintura (Renger-Patzsch, 1927: 18).

Después del abandono del pictorialismo y los movimientos vanguardistas, en época de entreguerras surgen corrientes que buscan la explotación del medio fotográfico mediante la fidelización rigurosa de los fotografiado. Así apareció en Alemania el grupo llamado "Nueva objetividad" (*Neue Sachlichkeit*) para contrarrestar una crítica que era incapaz de considerar 'artístico' una obra hecha por una 'máquina' y por una nueva generación de fotógrafos que dejan de considerarse como artesanos o artistas ayudados por el avance técnico de las

nuevas cámaras, son capaces de obtener fotografías de una calidad sin precedentes. Eso provoca la reflexión de que la fotografía es un arte en sí mismo y que es capaz de producir obras de gran calidad estética y técnica. No al sentimentalismo ni a la subjetividad a la vez para tratar un tema en concreto. Objetividad pura.

Albert Renger-Patzsch, fue el máximo representante de esta corriente. En su obra encontramos el uso de diferentes focales para dar varios puntos de vista y perspectiva como picados y contrapicados, donde prima la nitidez y el uso de la luz. En esta cita se sientan las bases de dicha corriente y que se relacionan entre las palabras de Renger-Patzsch:

Dejemos el arte para los artistas e intentamos, mediante las herramientas fotográficas, hacer fotografías que sean válidas por ellas mismas, por sus cualidades fotográficas. (Renger-Patzsch, 1927)

El trabajo más conocido de Renger-Patzsch es el libro de 1928, *Die Welt ist Schön*, un catálogo de objetos que a la postre se convertiría en una de las obras más influyentes en el mundo de la fotografía siguiendo las tesis de la Nueva Objetividad, reivindicando para la fotografía la posibilidad de crear con sus propios medios valor por ellos mismos sin deber nada a las técnicas pictóricas.

Chema Madoz comparte con este autor la forma de tratar los objetos al igual que la técnica, dando una nueva visión a los objetos cotidianos donde el mensaje visual impera y dando protagonismo a la nitidez y la textura del motivo fotografiado.

2.1.2 Surrealismo - Man Ray

Si se piensa en un autor asociado a la fotografía surrealista probablemente el nombre que primero venga a la cabeza del espectador es Man Ray. Nacido en Filadelfia en 1890, mudándose más tarde a Nueva York y París para vivir más de cerca las vanguardias, es uno de los artistas que unió pintura

y fotografía para crear un lenguaje plástico que supera con creces aún a día de hoy el concepto de arte. Famosa es su cita “Pinto lo que no puedo fotografiar, lo que veo en la imaginación y los sueños”, por lo que se deduce su temática surrealista y dadaísta, y su contribución al desarrollo de ambas vanguardias.

De su primera época, alrededor de 1912, se puede destacar sus trabajos como ilustrador a tiempo parcial en Manhattan. Apoyado por sus padres desde su infancia, destacaba por sus capacidades artísticas y mecánicas, dando lugar a su decisión de convertirse en artista. Recibía una educación basada en el arte que complementaba con visitas a museos y galerías arte. Quedan pocas obras de aquella época, pero se destaca su estilo vanguardista influenciado por el modernismo europeo, que podía conocer gracias a las exposiciones en la galería 291 de Alfred Stieglitz.

Asombrado por la exposición The Armory Show, organizada en 1913 en la International Exhibition of Modern Art, los neoyorquinos viven la presentación del arte moderno rompiendo con la época pictorialista. Man Ray decide dar un giro radical a su pintura y se empiezan a ver los primeros guiños al cubismo y a la repetición de las formas para dar dinamismo a sus composiciones.

Cuando en 1914 se casa con la poetisa belga Adon Lacroix, conoce a Marcel Duchamp, que supone su mayor influencia y juntos intentan introducir en América los movimientos artísticos europeos, pero el que cobraría mayor protagonismo es el Dadá. A los 25 años consigue su primera exposición, y no sería hasta 1918 cuando se zambulle en el mundo de la fotografía. Abandona de manera radical la pintura y se centra en el Dadá como estilo de vida, creando objetos y después creando métodos mecánicos y fotográficos para crear imágenes. Rechazaba todos los valores sociales y estéticos del momento, utilizando métodos artísticos y literarios incomprensibles de una manera deliberada, ahondando en lo irracional y lo absurdo. Como buen dadaísta, buscaba impactar o dejar al público perplejo con el objetivo de que reconsideraran los valores estéticos establecidos. Por eso utilizaban materiales novedosos como chatarra de la calle, y métodos como el azar para determinar

los elementos que compondrían una obra. Como ejemplo, la versión de 1918 de *The Rope Dancer* la había hecho a partir de técnicas de pintura y spray con pintura y pincel. Ray, además, inventa los *readymades*, objetos que el artista elige a su antojo y que modifica para convertirlos en arte. A esta época pertenecen las obras *Aerograph* (1919) o *Gift* (1921), y a su vez ayudaba a Duchamp a hacer sus primeras máquinas rotatorias. Cuando éste y Katherine Dreier fundaron la *Société Anonyme*, colección itinerante que se convierte en el primer museo de arte moderno de los Estados Unidos. Después de las duras críticas al dadaísmo por parte de la sociedad americana y de su divorcio de Lacroix, Ray decide mudarse a París en 1921 como centro neurálgico de todas las vanguardias y los ismos de principios del siglo XX. Allí, acompañado de Duchamp, se establece en el barrio artístico de Montparnasse, donde conoce a su futura pareja, Kiki de Montparnasse, musa y protagonista de muchas de sus fotografías y obras de esa época. Pero todo acaba cuando conoce a Lee Miller, otra famosa fotógrafa surrealista recién llegada de Nueva York, que más tarde sería conocida por sus famosos reportajes sobre la Segunda Guerra Mundial.

En 1925, en la Galería Pierre, se da la primera exposición surrealista, donde su obra *Metronome with an eye* tiene gran acogida. De esta época es su quizás más famosa fotografía que anteriormente ya he comentado, *Le violon d'Ingres*, cuya protagonista, Kiki de Montparnasse, se repite en varias de sus obras. Man Ray utilizaba el contorno del cuerpo de la chica para recrear otros objetos. Además, su interés por la abstracción le lleva a la experimentación con los rayogramas: imágenes que se obtienen situando un objeto tridimensional como cuerdas, bombillas o manos, sobre un papel fotográfico y exponiéndolo a la luz. Como resultado de todas esas fotografías de rayogramas publica su libro *The Delightful fields* en 1922, aunque su rayograma más conocido es *Electricity* (1933). Este juego con la luz, las formas y el guiño a lo onírico se refleja en la obra de Madoz, haciendo ver que lo que se mira no es siempre lo que quiere decir, jugando con la ambigüedad del cuerpo como objeto de arte y composición.

En la época de los 30 su fotografía *Tears* (1930), hecha poco después de su ruptura con Lee Miller, se hace famosa por la utilización de un maniquí que llora lágrimas de vidrio como reflejo de su situación sentimental de ese momento.

Sigue fotografiando a personajes pertenecientes al mundo surrealista como Dalí o Miró, utilizando la iluminación para dar un efectismo cuasi tétrico a algunas de sus obras. También hace incursiones en el cine con varios cortometrajes como *Le Retour à la Raison* (2 mins, 1923); *Emak-Bakia* (16



Man Ray, *Les larmes* (1936)

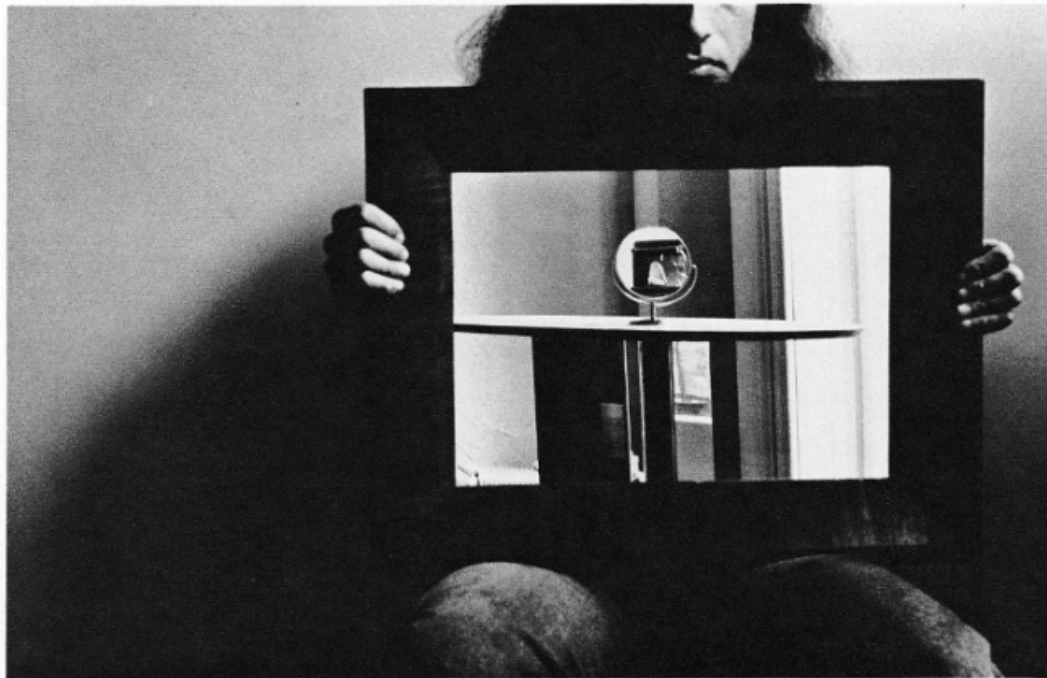
mins, 1926); *L'Étoile de Mer* (15 mins, 1928); i *Les Mystères du Château de Dé* (20 mins, 1929). Pero cuando más inmerso está en la vida artística de la ciudad, estalla la Segunda Guerra Mundial y huye a Hollywood, donde conoce a Julie Browner, casándose con ella en 1946. De vuelta en Estados Unidos se dedica a la fotografía de moda, que es la única salida a su creatividad que encuentra en ese país, para luego volver a París en 1951 donde seguía creando pintura, escultura, cine y, sobre todo, fotografía, y vivir allí hasta su muerte 25 años después.

Como ya he puesto anteriormente, es un artista que comparte muchos rasgos con la obra de Madoz creando imágenes surrealistas, así como “trampantojos” y la capacidad de relacionar ideas y objetos antagónicos.

2.1.3 Fotografía contemporánea - Duane Michals

Duane Stephen Michals (nacido el 18 de febrero de en 1932, McKeesport, Pennsylvania, Estados Unidos), es un fotógrafo americano conocido por sus imágenes secuenciales, que a menudo recordaban a los mitos y misterios y por su extensión creativa del medio fotográfico.

Interesado en el arte desde una edad muy temprana, Michals tomó clases en el Carnegie Museum of Art en Pittsburgh, Pennsylvania, antes de ir a la University of Denver, Colorado, en donde se gradúa en Artes. En 1956, después de servir en el ejército, continuó con su interés por el arte en la Parsons School of Design en Nueva York, donde estudió Diseño Gráfico. Su carrera fotográfica comenzó en 1958, cuando viajó a la Unión Soviética e hizo retratos de gente en la calle con una cámara prestada. A su vuelta, trabajó como fotógrafo autónomo para Vogue, Esquire, Mademoiselle y Life, haciendo fotografía de moda y retratos.



Duane Michals, *El espejo de Alice "Alice's mirror"* (1974)

A lo largo de los años, el acercamiento de Michals a la fotografía expresiva cambió considerablemente. Su interés temprano en lo que ocurría en las calles le hizo realizar imágenes documentales de eventos que eran considerados parte del paisaje social. En la década de los 60 perdió el interés en la documentación en sentido estricto. Inspirado por el trabajo de pintores como René Magritte y Balthus, Michals empezó a abordar ideas literarias y filosóficas sobre la muerte, el género y la sexualidad. Normalmente montaba escenas para ser fotografiadas con múltiples exposiciones, secuencias y series. También experimentó combinando textos y dibujos con sus propias fotografías.

Michals ha publicado varios libros de sus obras, incluyendo *Sequences* (1970), *Homage to Cavafy: Ten Poems by Constantine Cavafy/Ten Photographs by Duane Michals* (1978), y *Eros & Thanatos* (1992). Su trabajo como fotógrafo comercial *freelance* fue paralelo a la más alta de su expresión personal. Sus fotos no comerciales son exhibidas en museos y galerías por Estados Unidos y Europa.

Para Madoz, como cuenta en numerosas entrevistas, Duane Michals es un referente y comparten varios rasgos, sobretudo en la primera época de la obra del madrileño, como la utilización del blanco y negro, un toque surrealista, la conceptualidad y la forma de utilizar los objetos representados. Una característica esencial de su obra es la redefinición del medio fotográfico como un medio artístico y no como un registro de la realidad, destacando el papel de las emociones y los sueños como también podemos ver en la obra de Madoz. También, Michals ha colaborado escribiendo textos en el libro de Chema Madoz “Obras Maestras” editado por La Fábrica.

2.2 Imagen emocional VS racionalidad

Hay dos grandes vías en la comunicación persuasiva que se pueden aplicar a la fotografía: la racional y la emotiva. Como dice Ferrés.

La vía racional, que se rige por el pensamiento lógico, actúa por argumentación. Va de causa a efecto o de efecto a causa. La vía emotiva, que se rige por el pensamiento asociativo, obedece a otros parámetros: no actúa por argumentación sino por transferencia [...] La vía racional pretende convencer, es decir, ofrecer razones o argumentos que lleven al persuadido a asumir el punto de vista del persuasor. La vía emotiva, en cambio, pretende seducir, atraer al receptor desde la fascinación. (Ferrés, 1996: 68)

Ambas, tanto la racional como la emotiva, están en esferas mentales diferentes: Como dice Ramón Correa (2005)

La argumentación y el razonamiento suelen ser secuenciales y continuos, mientras que la emotividad es de carácter más holista y

puede activar ciertos comportamientos sin necesidad de pasar por el filtro de la lógica (hay un amplio espectro de conductas que realizamos sin que tengan una base racional)». O como lo denomina Ferrés, «socialización mediante comunicaciones inadvertidas» (Correa, 2005).

Según García Matilla (1993), se sabe que hay imágenes que pueden llegar a ser «leídas por nuestro cerebro, pero no vistas por nuestros ojos», por lo tanto, se puede hablar de imágenes subliminales influenciadas por la experiencia propia del espectador. En palabras de Beneyto refiriéndose a Barthes:

La comprensión de la fotografía pasa por dos niveles, un primer nivel literal, denotado, en el que la imagen es una consecución continua de lo real, y un segundo nivel connotado en el que entran en juego el lenguaje y la experiencia del espectador (Beneyto, 2014: 124).

Esas dos características son inherentes a la comprensión de la imagen y el autor, como creador de la obra, debe tenerlas en cuenta cuando ejecuta la imagen pensada: lo que él ve quizás no está relacionado con lo que puede ver el espectador. Barthes también habla de tres prácticas (o emociones, o intenciones) de las que una foto puede ser objeto:

Hacer, experimentar, mirar. El *operator* es el fotógrafo. *spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidôlon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con el espectáculo y le añade algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (Barthes, 1980: 35)

Ambos autores, Barthes y Madoz, difieren en cuanto a la naturaleza de las imágenes que piensan, y sus conceptos de *punctum stadium* o punto ciego no tienen el mismo efecto en el segundo autor, pero los dos tipos de imagen recurren a las cámaras y es algo a tener en cuenta.

2.3 El caso de la obra de Madoz.

Como se ha comentado anteriormente, el objetivo de este trabajo era centrarlo en la obra Chema Madoz, ya que es un autor que sus obras juegan con la mente del espectador. En palabras del propio Madoz sobre sus obras «me gusta pensar que las imágenes siempre ofrecen distintos niveles de lectura», algo que indudablemente aplica a su propio trabajo para que sea así.

Cuenta Luis Arenas en la web del propio Chema Madoz que:

A menudo ese par de conceptos (real y virtual) se presentan bajo la forma de una oposición conflictiva. Llevados de otras oposiciones lejanamente emparentadas (apariencia/realidad, potencia/acto, etc.), lo real y lo virtual parecen manifestar una tensión irresoluble, una oposición frontal e irremontable. Lo que de cierto hay en esa oposición no debe ocultar, sin embargo, la complementariedad que cabe hallar aún entre ambos términos (disponible en la web de Chema Madoz)



Chema Madoz, Sin título

Considerado como un heredero de la fotografía surrealista y de la nueva objetividad, la influencia clara de las vanguardias y elementos del dadaísmo y surrealismo, así como del arte conceptual es evidente, aunque como advierte Maria Lluïsa Borràs:

Cada vez se hace más difícil clasificar a los artistas, encajarlos en un género, y ello resulta particularmente evidente en el caso de Chema Madoz, que es y no es un fotógrafo, es y no es un poeta visual, es y no es un neoconceptual emergente, es y no es un representante del cutting edge internacional (Castro, 2011: 54).

Por ejemplo, una de las diferencias principales existentes entre Madoz y Man Ray es la utilización de figuras humanas. A finales de los 80, Madoz prescinde de las personas y centra su cámara en la utilización de objetos, antagónicos en muchos casos, pero que el espectador relaciona de varias formas y crea una sensación de contrariedad en el mismo que hace que la lectura de la imagen sea más emocional aún.

De igual manera, cuando el autor se adentra en su propia obra, todas aquellas imágenes e influencias le ayudan en su labor. Sin embargo, no siempre el artista deja salir a la luz aquellas por las que se siente inspirado, ya que prefiere ocultar cuáles son los trabajos que le llevan a hacer tal o cual fotografía. «En una charla en la que se le entrevistaba, cuando le preguntaron por las influencias que había tenido, se resistía a contestar desviando la pregunta hacia otros terrenos que tenían más que ver con el proceso de su trabajo» (Beneyto, 2014: 185)

No obstante, en el año 2003 se publica un libro llamado “Chema Madoz habla con Alejandro Castellote”, en el que se trata el asunto de las influencias, pero de un modo más abierto por parte del fotógrafo. El libro se centra en hablar, capítulo a capítulo, de diferentes temas de su obra, pero hay uno en especial, llamado “El autor isla”, en el que trata sus inspiraciones más tempranas y donde se pueden recoger varias declaraciones interesantes:

Soy consciente de que, en ocasiones, mi trabajo es muy cercano al ámbito de los surrealistas. Para mí ha sido una sorpresa descubrir determinadas obras de las que no tenía noticia, realizadas quizás alrededor de los años 30 o 40, que parecen impulsadas por un espíritu muy cercano al de las imágenes que he venido desarrollando. Por otro lado, es cierto que en el momento de empezar a relacionarme con la fotografía y con el mundo de las imágenes, existía en mí cierta

querencia, digámoslo así, por algunos trabajos surrealistas (Castellote, 2003: 27).

Y sigue:

Cuando comencé a hacer fotografías tenía ya una cierta cultura visual, pero creo que se alimentaba más de carteles, cómics o portadas de discos que de un conocimiento profundo de la historia del arte. Empecé a cursar estudios de historia del arte, pero no los terminé (Castellote, 2003: 28).

Más adelante también dice:

Yo creo que existen varios vínculos con la literatura en mi trabajo. Mi relación con ella viene de muy atrás, casi desde la infancia, porque prácticamente te proporciona el primer contacto con el mundo de las imágenes. Hay un paso previo antes de empezar a leer en el que empiezas por cuentos que tienen estampas, pero lo que siempre me ha interesado es la capacidad que tiene el lenguaje verbal para provocar imágenes visuales (Castellote, 2003: 32).

En cuanto a nombres en concreto se menciona al anteriormente reseñado en este trabajo, Duane Michals, también a John Pfahl, Borges, Bioy Casares, las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, los haikus o cuentos de Dino Buzzati.

En ese mismo año también se publica un libro llamado Fotopoemario (La Fábrica) en colaboración con la poesía de Joan Brossa y las imágenes de Chema Madoz, en el que se constata la influencia de la poesía en la fotografía y viceversa, llevando a la lectura alterada por la intromisión de

un arte en el otro, jugando con las palabras y las imágenes y su significación y



Chema Madoz, imagen utilizada para la portada de "Fotopoemario" (2003)

llevando al espectador a que juegue con sus propias influencias y lo que ve y lee. Sin embargo, no se puede separar la unión que se crea entre varias imágenes para dar lugar a otra, ya que se considera el resultado como una red que aglutina diferentes elementos y que tiene dos protagonistas principales que son los que le dan la emoción a la fotografía: autor y espectador.

Como se ha comentado anteriormente, la relación con el poeta Joan Brossa y su obra en común dan a conocer la versatilidad de la fotografía de Madoz, y su aplicación y significado según su posicionamiento.

Desde un punto de vista totalmente morfológico el trabajo realizado por el autor hace pensar en los fotógrafos de la Nueva Objetividad: Albert Renger-Patzsch, que he analizado brevemente o las primeras obras de Werner Bischof, con una estética de fondos neutros, negros y blancos, fotografía frontal y una absoluta legibilidad, que le dan al objeto todo el protagonismo de la imagen. La diferencia que más salta a la vista es convertir la fantasía en realidad a partir de un registro fotográfico sobre unas claves de objetividad y claridad. Estos objetos que se encuentran en la cotidianeidad convertidos en esculturas representan una simplicidad en las imágenes que facilita el establecimiento de una relación entre el espectador, la obra y los instrumentos utilizados para componer la fotografía. Así, Madoz se convierte en un maestro de la manipulación de la realidad.

En palabras del propio Chema Madoz en una entrevista realizada, incluido como contenido extra en la edición *Ebook* “Chema Madoz, Biblioteca de fotógrafos españoles” editado por La Fábrica en el año 2012:

Tengo la sensación de que controlo mejor los distintos planos y las diferentes posibilidades de lectura que si contemplo únicamente el aspecto verbal. Para mí la fotografía siempre ha sido una especie de apoyo. Soy consciente, por otro lado, que estas fotografías el espectador las observa con unos ojos diferentes a los míos.

Mis imágenes son muy elementales, muy sencillas, pero hay en ellas un poco de mecanismo de relojería, como si la imagen estuviese dotada de una especie de engranaje con el que una vez que te pones delante arranca. Me gusta pensar que estas imágenes permiten

diferentes tipos de lectura. Cuando tengo la ocasión de hablar con gente que ha visto una exposición o han visto un libro pudo observar cómo lo interpretan de manera radicalmente diferente a partir de un mensaje muy elemental. Es una cosa tan elemental que permite muchas lecturas.

Y sigue:

Me llama la atención que en ocasiones cuando los niños ven mis fotos dicen: Ah, ya he visto el truco, Para ellos es evidente que hay una manipulación, que hay alguna cosa que hace cambiar la mirada o la comprensión de esa imagen (Castro, 2012: 88)

Las fotografías de Chema Madoz, como he mencionado anteriormente, también se suelen vincular a los dadaístas y a la poesía visual de Brossa.

«Es un territorio al que llego de una manera un poco particular. Cuando comienzo a relacionar la imagen a través de la fotografía, no había una amplia cultura visual. Sólo más tarde descubro que trabajos de surrealistas y de Brossa giran en torno al objeto, y lo vivo como un descubrimiento, no como parte de un conocimiento previo. Con Brossa hay una relación espiritual, con cosas que nos separan y que nos unen, en la forma de concebir el trabajo y en la forma de resolver los problemas»¹.

Estas declaraciones del autor dicen mucho sobre su manera de componer la imagen y de pensar la fotografía antes de ejecutarla. Con anterioridad se ha mencionado las esculturas que él utiliza para, después, hacer la instantánea y hacer partícipe de su propia creación al espectador. Madoz planifica la imagen con elementos cotidianos, pero también con la manipulación de la realidad en cuanto a saber qué «truco» esconder en cada imagen. Como los niños que intentan destripar la trampa de esa foto, él crea una ilusión dentro de la realidad sin que el espectador se dé cuenta que juega con él, que es una interacción entre artista y el que mira y él mismo se siente manipulado por Madoz.

Cuando, además, se une a la obra de Brossa, se puede hacer referencia a la cita de Dalí en la que afirmaba que «la fotografía es el vehículo más seguro de la poesía y el proceso más seguro para percibir los más delicados trasvases

¹ Extracto del periódico "El País". Disponible en:
http://elpais.com/diario/2003/06/19/cultura/1055973609_850215.html

entre la realidad y la surrealidad». En 1927 el pintor publicó en “La Gaceta Literaria” un artículo titulado “Fotografía, pura creación del espíritu”, en el que elogia su objetividad, su rapidez y la capacidad que tiene de trastocar los objetos con un simple cambio de escala puesto que «provoca insólitos parecidos, analogías inimaginables y, no obstante, existentes».

Se puede observar en muchas de las composiciones de Madoz que con pocos elementos se puede construir una imagen muy potente. Con objetos de la vida cotidiana, como libros, espejos, escaleras, o incluso gotas de lluvia, condensa sentimientos y esto se considera como uno de sus mejores rasgos. El autor, mostrando una imagen, abre un camino para que el espectador construya su propia imagen con su interpretación personal. Él sólo sugiere, el resto del significado lo hacen los que miran. Se considera una provocación de Madoz, un guiño o una señal para que la mente del observador empiece a crear imágenes propias, historias o recuerdos que vuelvan a aflorar con imágenes minimalistas de un gran contenido estético. Llama la atención la reflexión que provoca la simple visión de esas fotografías y da que pensar que si el artista no las presentara al público no se reflexionaría sobre las mismas. Pero ahí la importancia del espectador en la obra de Madoz que no es un sujeto pasivo: pasa a ser destino de la imagen. Con referencia a lo que mencionaba Madoz en sus declaraciones ese mecanismo de reloj es el que él pone en marcha y es el que observa quien ha de darle cuerda, se establece un diálogo entre artista y público que conforman una relación de intercambio de pareceres como respuesta a una propuesta.

Cabe remarcar de igual manera el imaginario del propio autor para poder comprender su obra, ya que hay una acción muy activa del observador y este puede o no estar informado sobre quien ha ejecutado la obra. Citando de nuevo a Barthes y “La cámara lúcida” y las tres prácticas que crean una experiencia: hacer, experimentar, mirar. Como ya he mencionado anteriormente para Barthes:

El Operator es el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de eidôlon emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la Fotografía» (Barthes, 1980: 35).

Reflexionando sobre la fotografía, Barthes se sitúa en la parte del espectador ya que «Yo no soy fotógrafo, ni tan solo aficionado: demasiado impaciente para serlo» (Barthes, 1980:36), pero hace que se plantee la cuestión, y él mismo lo hace, de la esencialidad del bagaje y la perspectiva del autor y lo que plasma sobre su obra. Aun así, reconoce que su papel es fundamental para el pensamiento de la imagen, ya que es el que realiza la obra y pone en marcha el engranaje mencionado por Madoz, y una vez que la fotografía se hace y es expuesta se deja paso a la acción del espectador sobre la misma.

Esta acción, al hacerla en diferentes momentos hace que en cada etapa de la obra haya un protagonista. Por ejemplo, cuando el fotógrafo va a realizar la imagen, hace todo lo posible porque ésta salga perfecta. Cuando se coloca detrás de la cámara piensa en el espectador y en el peso que tendrá su opinión o sus sensaciones una vez está la imagen expuesta en un libro o en un muro, y es entonces cuando el protagonista es el que observa la imagen. De ahí se deduce que es importante la mirada y la planificación del autor, y sus experiencias para saber mirar una fotografía, pero una vez que la fotografía sale del estudio del autor, ésta va adquiriendo otros significados debido a la lectura que le hacen los espectadores, que la mirarán con un filtro pasado por su conjunto de saberes.

La utilización de simbología por parte de Chema Madoz es un instrumento para expresar lo que el lenguaje escrito en la fotografía no puede, es una manera de dotar a un pensamiento de una carga semiótica que se transforma en significantes y significados a partir de signos visuales. Esto es, la conjunción de dos o más objetos significantes da lugar a un nuevo significado gracias al uso de imágenes como signos en sentido plástico.



Chema Madoz, sin título (2004)

En la fotografía anterior del autor, se observa varias piedras colocadas de tal manera sobre la arena que simulan ser un pie o una huella. Hay, por un lado, un signo visual que organiza la imagen en un conjunto y que se refiere a algo real, aunque no esté en su lugar correspondiente dentro de nuestra lógica, y que tiene un significado que se conoce, ya que cualquier persona puede dejar su huella en la arena. Para realizar esta fotografía, Madoz ha tenido que convertir a los objetos en significantes usando para obtener el resultado final simples piedras lisas, cuya finalidad no es componer imágenes para una fotografía sino otra diferente. Por lo tanto, se puede determinar que la forma que sugiere las piedras es un signo plástico y que su utilización para otro objetivo, como en este caso formar un pie o una huella, es un signo visual.

Al iniciar un proceso de articulación en esta imagen intervienen «distintos procesos de intercambio de sentido» (Gómez Alonso, 2005: 3), ya que los objetos que se han usado cambian su objetivo principal de uso y se alteran (el modo de su colocación), permutaciones (huella o pie por piedras), adiciones (seis piedras para formar un pie y generar ese efecto), pero también la supresión de no explicar que es una huella o un pie sobre la arena hecho de piedras. La retórica, como estrategia para articular los significados más profundos del mensaje se ocupa de esto, pero también de establecer procesos de creatividad

(la unión de dos objetos simples que se puede encontrar en los alrededores de cualquier persona y que pueden convertirse en una obra de arte), aunque para percatarse de ello hay que saber estudiar la imagen en profundidad. A veces, estos “juegos” pueden provocar polisemia (varios significados para algo), mensajes que quedan indeterminados, «ambigüedades, asignificancias (no saber lo que significa un determinado icono) o ciertos tabúes para determinadas culturas. El significado de los iconos se establece a través de unos significados lingüísticos (signos de denominación) y unos significados perceptivos (signos de reconocimiento) (Gómez Alonso, 2005: 4).

A grandes rasgos, según Gómez Alonso, la retórica cuando se aplica a la fotografía estudia, en base a los procedimientos lingüísticos, las claves de denotación, connotación y designación de los mensajes mediante ciertos enclaves en los cuales intervienen figuras retóricas que se pueden aplicar a cada caso de análisis y construcción visual, tomando ésta como un instrumento de creatividad de la cual hace uso el autor. Mientras que la denotación permite expresar y reforzar lo que se presenta sin ambigüedad, se refiere a ello de una manera explícita, la designación es la capacidad de transmitir algo y fortalece los procesos de comunicación persuasiva. Por último, este autor, al hablar de la connotación se hace referencia al «significado profundo, al contenido simbólico, que es necesario descifrar con un análisis pormenorizado de las partes que aglutinan el conjunto visual de la imagen» (Gómez Alonso, 2005: 4), es decir, lo que significa esa imagen y su semejanza con otros fenómenos visuales de igual calibre.

2.4 El espectador

Según Barthes la figura del espectador es aquella que mira la imagen con una emoción:

¿Quién de nosotros no tiene una tabla interior de preferencias, de repugnancias, de indiferencias? Pero precisamente: siempre he tenido ganas de argumentar mis humores; no para justificarlos; y menos aún para llenar con mi individualidad el escenario del texto; sino al contrario, para ofrecer tal individualidad, para ofrendarla a una

ciencia del sujeto, cuyo nombre importa poco, con tal de que llegue a una generalidad que no me reduzca ni me aplaste (Barthes, 1980: 46).

Esta obra en concreto hace más hincapié en la mirada del espectador por las razones que dio Barthes y que se han comentado con anterioridad. El papel del que mira es más común que el del autor, porque son numerosas las personas que observan la fotografía, pero pocas las que se paran a ejecutarlas, pese a que hoy, en plena era de la llamada “Postfotografía” (Fontcuberta, 2010), con la tecnología y la facilidad que se tiene para acceder a ella se realizan más fotografías que antes.

En este trabajo de investigación se pretende dar tanta importancia al autor como al espectador, ya que en la parte racional de la obra influye la creatividad y el pensamiento previo del artista y en el otro lado, la parte más emocional de la obra la va a poner el espectador ya que de él depende la emotividad y el significado de la imagen dependiendo de sus experiencias y su conjunto de saberes. Según Moholy Nagy (1925) en el libro *Peinture, photographie, film*, se peca de exceso de subjetividad por darle importancia excesiva a lo que el espectador opina, porque el que realmente conoce la obra es el autor, o «las leyes de la expresión» (Moholy Nagy, 1969: 16) a las que él alude, y el observador puede dar su opinión personal y lo que le cuenta a él la imagen. Pero si por el contrario se piensa que la obra no es un medio de expresarse, sino más bien una oportunidad para pensar y repensar y hacer una crítica, el espectador sí que es un elemento importante en el objetivo de la obra.



René Magritte, *La trahison des images* (1929)

Influencias desde el cuadro de Magritte “*Ceci n’est pas une pipe*” hasta, el ya mencionado, Joan Brossa, las imágenes que evocan (y son evocadas) por Madoz son incalculables. En su mayoría son todas las que componen el imaginario del artista y son vitales para comprender su obra, muchas veces se asocian los significados a partir de las mismas, aunque no se percate de ello. Este surrealismo, siendo un término que indica la libre conexión de ideas que a veces no se pueden comprender, hace que a veces esas imágenes estén en un orden que no se conoce a ciencia exacta cómo se ha podido llegar hasta él, pero que sin embargo está ahí. Estas fotografías, sin embargo, no están tomadas de una manera



Joan Brossa, *País* (1988)

aleatoria, sino que al estar pensadas y construidas al antojo del autor pueden reflejar una incongruencia con el mundo surrealista, pero siempre se puede encontrar en algún resquicio de la imagen algún significado no intencionado que siendo espectador se le pueda aportar, ya que el autor no está dentro de la mente del público para hacer que todos piensen lo mismo sobre la obra. Siendo las imágenes de Madoz llevadas a cabo de una manera diferente, forman parte de un proceso creativo totalmente abierto, pese a que más tarde se realice la fotografía de un modo más acotado y ciñéndose a lo que se ha pensado.

En cuanto al juego que se crea entre espectador e imagen, se puede determinar que el que observa toma la fotografía para extraer algo de ella, pero según se mire esta relación puede variar y cambiar el todo que supone el conjunto de la imagen. Centrándose en ello, el inconsciente a veces interviene en la asunción del significado de la imagen:

«Lo óptico, en la función del inconsciente, es la ranura por donde sale algo, cuya aventura en nuestro campo parece tan corta, sale a la luz un instante, sólo un instante, porque el segundo tiempo, que es de cierre, da a esa captación un aspecto evanescente» (Lacan, 1964: 25)

Es por eso que esa distancia ofrece la pauta que pone al observador ante esa imagen, marca tanto o sensorial como lo semiótico, esto es, tanto lo que el espectador siente como lo que le da a entender la imagen, se establece a su vez un diálogo con el espectador, se tiende, como dice Huberman (1997):

un puente entre la doble distancia de los sentidos sensoriales y la de los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamentos propios. Este puente o vínculo no es en la imagen ni lógicamente derivado, ni ontológicamente secundario, ni cronológicamente posterior: también él es originario, nada menos (Huberman, 1997: 111).

Esa distancia, espacio o vacío que se crea entre espectador e imagen, se piensa, se percibe, no se puede decir que no hay emoción ante una imagen, siempre hay un sentimiento sea positivo o negativo.

Con infinito respeto, Freud siempre recalcó que no pretendía dilucidar qué proporciona su verdadero valor a la creación artística. En lo que se refiere tanto a los pintores como a los poetas, hay una línea en la que su apreciación se detiene. No puede decir, no sabe, en qué estriba, para todos, para quienes miran o escuchan, el valor de la creación artística (Miller, 1991: 117).

3. Metodología:

Para este punto van a ser analizadas siete imágenes de Chema Madoz con la propuesta de modelo de análisis de imagen fotográfica del Dr. Javier Marzal “Cómo leer una fotografía, análisis de la mirada” (Cátedra, 2007) para hacer un acercamiento y una interpretación personal. Como dice Javier Marzal (2007) en la Propuesta de modelo de análisis de la imagen fotográfica:

Esta propuesta se formula para el análisis del campo de la fotografía artística, ya que son las imágenes que dan aspectos suficientes para poder desarrollar un estudio analítico en profundidad. En el contexto actual es de obligada necesidad ofrecer un trayecto metodológico en el estudio de la imagen, y más concretamente en el caso de la fotografía, que contribuya a responder la pregunta «cómo significa la fotografía (Marzal, 2007).

Cuando se analiza una fotografía hay diferentes niveles que pueden ir desde la estricta materialidad de la obra y su relación con el contexto cultural hasta un nivel interpretativo. En este análisis se incluyen el nivel contextual, el enunciativo, el morfológico y el compositivo ya que se consideran los más destacables dentro de la obra de Madoz, además de ser los que definan la fotografía de una manera más completa.

Las imágenes que se han decidido utilizar para realizar el análisis representan épocas diferentes del autor para ver cómo ha evolucionado su obra, cuando utilizaba modelos y su posterior utilización de objetos.

Dicha metodología ofrece diferentes niveles de análisis:

NIVEL CONTEXTUAL:

Según como se puede ver en “Cómo Leer una fotografía” y su propuesta (Marzal, 2007) este primer apartado llamado nivel contextual, permite saber la información relacionada con la imagen analizada mediante la compilación de

información sobre el autor de la misma, así como el dispositivo que ha utilizado, ópticas, momento histórico del que data la imagen y el movimiento artístico de dicho autor. De esta manera, al cumplimentar estos datos hará que sea más fácil “leer la imagen”.

NIVEL MORFOLÓGICO:

Este segundo nivel de análisis se relaciona con el nivel morfológico de la fotografía: el color, el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, entre otros. Son nociones puramente materiales que a su vez integran la condición morfológica, el dinamismo la escala y la composición de la imagen. En este nivel ya empiezan a surgir consideraciones de índole valorativa, aunque se pretende adoptar una perspectiva descriptiva de la imagen. Aquí se debe tener en cuenta que dentro de todo análisis debe haber una base que conforme el saber hacer un análisis o, al menos, conocer a qué se va a enfrentar uno cuando los hace. Para conocer cómo se produce un elemento que a su vez forma parte de una imagen hay que saber cómo y por qué se ha producido así, y después tener una visión global de todas las imágenes simples para poder leerlas como un conjunto.

Según las teorías de la Gestalt de la imagen, «en todo acto de percepción entra en juego una serie de leyes perceptivas de carácter innato como la “ley de la figura-fondo”, la “ley de la forma completa” o la “ley de la buena forma”» (Marzal, 2007: 5). Se puede decir que para comprender un texto se ha de tener una visión holística en el que cada parte de la imagen está impregnado de una idea de totalidad o pertenencia a un conjunto.

Uno de los principales problemas al analizar una imagen es la ausencia de una doble articulación de niveles, es decir, la inexistencia de un “alfabeto visual” sobre el que se construye un nivel sintáctico y otro semántico. Esto quiere decir que tanto el fondo como la forma de una imagen forman parte de un continuum los cuales, al no tener límite alguno, es muy difícil de determinar su principio y su final.

NIVEL COMPOSITIVO:

En este nivel y para continuar con la metáfora utilizada del lenguaje, se examina la estructura interna de la imagen. Tiene un valor estrictamente operativo no ontológico, ya que es algo que está a simple vista del texto. Aquí se incluyen los elementos escalares (perspectiva, profundidad, proporción) y los elementos dinámicos (tensión, ritmo), que pese a poseer una naturaleza cuantitativa y temporal respectivamente tienen efecto en la composición plástica de la imagen (Marzal, 2007: 7).

Además, se analiza el espacio y el tiempo de la representación que son examinadas de forma independiente. La reflexión sobre ambas características se realiza desde preguntas muy determinadas contando con las variables físicas del espacio, así como con el tiempo, y pasa por la habitabilidad del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen.

NIVEL ENUNCIATIVO:

En este nivel se pone el acento en el estudio de los modos de articulación del punto de vista. A menudo se encuentran análisis que obvian este aspecto, y esto es algo a tener cuenta debido a que toda fotografía tiene un lugar de la realidad donde se capta la imagen, presuponiendo entonces la mirada enunciativa. Su análisis tiene a su vez consecuencias para saber cuál es la ideología implícita de la imagen y la visión al mundo que transmite. Los conceptos a tener en cuenta son, desde el punto físico, la actitud del personaje, la presencia y ausencia de marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación y distanciamiento), entre otros. El análisis culmina con la interpretación global del texto fotográfico, de carácter personal, que aúna todos los elementos descritos anteriormente.

Este análisis pretende dar mi propia visión de una pequeña muestra de fotografías de Chema Madoz, mediante la metodología que he descrito. No

pretendo que mi análisis sea el verdadero, sino que sea uno más y eso es lo que pretende este trabajo de fin de carrera.

4. Análisis aplicado:

1.



Chema Madoz, Sin título (1984)

Esta fotografía está tomada en el año 1984. Para Madoz esta imagen es la que le hace darse cuenta de que podía conseguir un estilo propio:

Para mí, esa imagen, que tomé en 1984, supuso el descubrimiento de que podía relacionar diferentes realidades a través de la forma y la similitud, algo a lo que antes nunca me había enfrentado. Es una imagen muy simple, pero fue reveladora². Encontré el lenguaje en el que quería expresarme.

² Extracto de entrevista aparecida en "SModa"
<http://smoda.elpais.com/placeres/chema-madoz-poemas-visuales/1074/>

En esta época trabajaba con personas antes de decidir prescindir de ellas en su obra a principios de la década de 1990.

Como podemos ver está tomada en blanco y negro. La cámara no la sabemos exactamente, pero está entre una Olympus y una Nikon F3. El formato, posiblemente, sea carrete de 35mm y el objetivo de 50mm.

En la imagen podemos ver a, presumiblemente, un hombre con las manos metidas en los bolsillos de una gabardina que tiene varias manchas que parecen prolongarse en el muro que está a sus espaldas. El rostro del sujeto está en fuera de campo lo que hace que no se le pueda identificar.

La imagen es nítida, el contraste es bastante alto, pero no tanto como en los trabajos posteriores. Podemos ver diferentes tipos de textura como en la pared rugosa o la prenda de ropa. La solapa de la gabardina actúa como una línea de la ley de tercios. La iluminación es natural como en casi toda la obra del fotógrafo madrileño. La tonalidad es ligeramente sepia. Vemos que hay dos planos (sujeto y pared) que nos hace saber que la foto ha sido tomada con el diafragma cerrado. La escala es un plano americano al que, como ya he dicho, la cabeza queda fuera de la imagen. El punto principal es el sujeto en gabardina y las manchas en él. Se llega a percibir cierto grano fotográfico.

Nos encontramos con una imagen elaborada desde un punto de vista formal de tipo minimalista, alejada de todo colorido, de tonos uniformes. Llama bastante la atención las manchas que hay repartidas por la imagen, robando (o por lo menos compartiendo) el protagonismo de la foto con el sujeto.

La imagen no tiene apenas profundidad de campo debido a la cercanía del sujeto con la pared por lo que no hay composición en perspectiva. Podríamos decir que las manchas que recorren la imagen le dotan de ritmo. En cuanto a la tensión, como ya he dicho antes, el sujeto y su gabardina junto con las diferentes manchas que pueblan a la imagen le confiere a esta tensión además de crear un recorrido visual ya que al principio nos fijamos en la gabardina, a continuación,

sus manchas y después recorreremos la mirada hasta las manchas de la pared. La línea de la gabardina sugiere que está encuadrado dentro de una de las líneas de la ley de tercios. El peso visual lo tiene la gabardina y sus manchas, la mirada del espectador va allí como ya he dicho anteriormente. Como podemos ver no es una imagen dinámica ya que todos los elementos que componen la imagen sugieren estaticidad.

En cuanto al orden icónico vemos que hay un equilibrio dinámico ya que, a pesar de que el sujeto está ligeramente hacia la izquierda de la imagen, las manchas de la pared le otorgan a la fotografía equilibrio porque hace que nos fijemos en ellas.

Normalmente la obra de Madoz nos sugiere que sus fotografías se encuentran en espacios simbólicos y, por lo tanto, no reales. Sin embargo, en esta imagen en particular, sí que sugiere que es algo verosímil dicha estampa. También, la abstracción de la que impregna la obra de Madoz, puede que en esta imagen no sea tan evidente.

En la fotografía vemos como sí que hay un elemento que apunta hacia el fuera de campo, la cabeza del sujeto y sus piernas por lo que juega con la no existencia de transparencia enunciativa. El espacio nos da a entender que es abierto gracias a la completa iluminación y por la pared que nos sugiere que a un contexto urbano. Además, remite a un espacio exterior, una calle. Desde un punto de vista metafórico, se podría añadir que nos hallamos ante el espacio exterior del sujeto, que se quiere mimetizar con la calle. En cuanto a la puesta de escena vemos que el sujeto está posando con las manos dentro de los bolsillos, posiblemente intentando pasar desapercibido junto con sus manchas que le ayudan a “fundirse” con las de la pared detrás de él.

En cuanto al tiempo de la representación se trata de una fotografía muy preparada como en toda obra de Madoz, no se trata de la captación de un momento concreto y decisivo. Es fácilmente viable sacar otra imagen parecida en esa sesión de fotos. En la instantaneidad de la imagen podemos pensar que

se ha querido capturar numerosas manchas que podemos ver, pero al ser una fotografía con una clara puesta en escena es fácil pensar que esas manchas lo han hecho a propósito así para mostrarlas a cámara.

El hecho de que la fotografía sea en blanco y negro hace que sea atemporal. Sobre el tiempo simbólico podemos reseñar que posiblemente haya una pretensión de simbolismo en relación con la representación del tiempo en el caso de las manchas que pueblan la imagen, ya que se da a entender de que no son permanentes ya que se secarán con el paso del tiempo.

El tiempo subjetivo es un elemento del que se basa bastante este trabajo, es diferente en cada persona. En este caso encontramos una gran atemporalidad. Tengamos en cuenta que es más una obra simbólica, con lo cual su tiempo únicamente puede ser simbólico o subjetivo si la imagen genera esa subjetividad.

La secuencialidad/narratividad tiene elementos metafóricos. Como dice Gómez Tarín en su análisis³ de “*Tears*” de Man Ray y perfectamente aplicable en este caso: «La narración, sin embargo, no queda explicitada en la imagen y es transferida al espectador para que sea éste, en última instancia, quien construya una interpretación. Este aspecto es muy frecuente en las producciones artísticas del surrealismo y las vanguardias en general»

En este apartado en general, se puede decir que la imagen analizada es estática, atemporal y se centra en lo que quiere sugerir mediante la utilización de objetos. Juega con una gran baza que es la interpretación de los espectadores en relación al significado de los símbolos.

El punto de vista físico se sitúa ligeramente por debajo del personaje que aparece, dando a entender que este es un elemento más de la imagen. La actitud de dicho personaje da la sensación de que quiere pasar desapercibido, potenciado por el uso de una gabardina que normalmente se asocia a detectives

³ Disponible en:

[http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Man%20Ray%20\(1930\).pdf](http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/pdf/Man%20Ray%20(1930).pdf)

que intentan no llamar la atención. Además, el no verle la cara potencia el querer pasar inadvertido, su anonimato.

De las relaciones intertextuales se puede decir que la obra posterior del autor ha seguido haciendo este tipo de fotografía e incluso dejar de lado a la inclusión de modelos. Posiblemente sea una de las fotografías que más se parece a la obra de Duane Michals, aunque a diferencia de este, carece de texto. También sigue las directrices de la fotografía surrealista. Sobre la verosimilitud, aunque no la busca, quiere que pensemos y nos haga sentir algo diferente a lo que podemos ver por separado, sí consigue que sea transparente, es decir, que la unión de esos elementos nunca queda forzada como puede ser manchas de lluvia con el uso de una gabardina (aunque esta relación de objetos sea mucho más evidente en trabajos futuros como veremos en la siguiente imagen analizada).

La imagen muestra, como ya he dicho, la relación de un toque surrealista y la fotografía de Duane Michals con la que mantiene relaciones inequívocas, sobre todo en la primera etapa de Madoz. En trabajos futuros esta relación dejará un poco de lado a la Obra de Michals y girará en torno a la poesía visual tomando como referentes a De la Serna y Brossa con lo que conseguirá llamar todavía más la atención gracias a la experimentación mediante la unión de objetos antagónicos.

Como ya se ha hablado, esta imagen hizo que Madoz se planteara que la figura humana podía ser desechable y así dar protagonismo a otros elementos en su obra. Posiblemente, lo interesante de esta fotografía sea esa utilización de algo no convencional, como pueden ser unas simples manchas en una pared y en una gabardina de alguien que no le vemos la cara. Pero, sin embargo, esto hace que nos llame la atención y le queramos dar un significado que puede ser el que el autor quería o no. En mi caso, me hace pensar en cómo una persona quiere integrarse en un entorno que no es el suyo.

2.



En el nivel contextual de esta imagen se puede hablar de que está tomada en el año 1992. Se trata de una fotografía en blanco y negro con una cámara Hasselblad de medio formato. Las dimensiones de la imagen son de 48x36 cm y la impresión se ha hecho con la técnica de gelatinobromuro de plata sobre papel baritado.

Morfológicamente, podemos ver un par de zapatos unidos por los cordones. No se contempla grano fotográfico y vemos que impera la nitidez en ella. Los zapatos crean una línea de contorno que los separa, aunque podemos ver que las líneas ligeramente diagonales que forman los cordones de los zapatos sugieren tensión en la imagen. Decir que los detalles labrados de los zapatos sugieren una estructura similar a la de un corsé femenino. Se nota una ligera profundidad en la imagen a causa de la iluminación, presumiblemente natural, al ver la superficie rugosa del fondo. En cuanto a la escala, las dimensiones de la imagen nos dicen que ha sido ampliada a un plano detalle de los zapatos. Se podría decir, en cuanto a la angulación, que es un plano cenital posiblemente desde un punto de vista subjetivo. El contraste, como en toda obra del artista, es un elemento que lo utiliza a grandes capas, algo que se potencia en la utilización del blanco y negro. Decir que esta imagen utiliza un ligero tono sepia que nos remite a la utilización de técnicas analógicas.

Compositivamente, la imagen no tiene apenas profundidad de campo debido a la cercanía del sujeto con lo que parece ser suelo, por lo que no hay composición en perspectiva, aunque sí que es evidente la existencia de dos planos, el mencionado suelo rugoso y los zapatos. Podríamos decir que la imagen tiene ritmo debido a la secuencia que forman los cordones atados entre sí además de los acabados que tienen los zapatos. La tensión en esta imagen se encuentra en varios elementos: las líneas que forman los cordones de los zapatos, el contraste de la imagen y la utilización de la luz y las diferentes texturas.

La proporción de la imagen es lo más parecido a lo que puede captar el ojo humano ya que la fotografía está hecha desde un objetivo de 50mm, aun así, la impresión está hecha a 48x36 cm, por lo que está claramente ampliado. La distribución está centrada, prima la simetría, eso hace que la composición este equilibrada. Esto se refuerza debido a la estaticidad de la imagen.

Podemos pensar que los elementos de la fotografía se encuentran en el exterior, en un espacio abierto ya que parece que es un simple suelo de alquitrán

a lo que añadiríamos que la iluminación posiblemente sea natural. Decir que hay una clara puesta en escena, el autor ha atado unos zapatos entre sí para realizar la foto.

En cuanto al tiempo de la representación, al ser una imagen con una clara puesta en escena, la instantaneidad y el concepto de duración no son elementos que aparezcan aquí. Como he apuntado antes, la utilización del blanco y negro siempre crea atemporalidad en la imagen. Como en toda obra surrealista hay elementos metafóricos que hacen que el espectador tenga que posicionarse para conseguir interpretar el significado de lo que está viendo.

En cuanto al nivel enunciativo, el punto de vista físico se sitúa por encima de los elementos que aparecen en la imagen que aparece, posiblemente dando la posibilidad de que este punto de vista cree una posibilidad de que el espectador experimente y se asocie a él.

Sobre la verosimilitud, aunque no la busca, el autor quiere que pensemos, consigue que sea transparente, es decir, que la unión de esos elementos nunca queda forzada como unos cordones atados, aunque en la imagen analizada dos zapatos estén atados entre sí.

La imagen muestra, como ya he dicho, la relación de un toque surrealista y se mete de lleno a la poesía visual mediante los trampantojos y conseguir que algo que parezca tan fácil de hacer no se nos ocurra a los demás.

Como conclusión a podemos decir que nos encontramos con una imagen de corte surrealista, como en toda obra de Madoz. Se podría decir que esta imagen nos quiere hacer entender la dificultad de la vida. Hay varias formas que nos hacen entender eso: Los cordones entrelazados entre sí forman el signo del infinito, que el autor se haya decidido por los zapatos se puede interpretar como un elemento muy común en las personas puede remitir a que siempre nos resultará difícil vivir en el día a día sin tropezarnos. Sin embargo, en dichos zapatos nos encontramos con una forma que, junto con los cordones, nos

recuerda a un corsé femenino por lo que el autor puede querer decir que sea algo más relacionado con la relación de pareja o su infidelidad.

3.



Esta foto de 50x50 está tomada en el año 2004. Como las demás fotografías, es una imagen, sin título, en blanco y negro tomada con una cámara Hasselblad de medio formato con un objetivo de 50mm, posiblemente. En ella vemos una alcantarilla, sacada de su contexto ya que está encima de un suelo de madera, a la que se le ha añadido una cuerda con una borla en su extremo. De este modo, con la unión de estos elementos, la imagen nos da a entender que es un birrete que se puede identificar como el fin de la universidad o de unos estudios.

No se ve grano fotográfico, la nitidez se centra en el punto de atención de la imagen que sería el “birrete”. La imagen es vista desde un plano ligeramente picado. Contraste evidente como siempre. Iluminación posiblemente natural o de estudio. Se ve una línea horizontal que delimita la pared lisa y el suelo, que a su vez tiene las características líneas de la madera de manera vertical en la imagen. La línea hace que aporte equilibrio en la composición además que las dos aristas diagonalmente opuestas casi coinciden con la línea horizontal que separa pared y suelo haciendo que se rompa la línea divisoria y resalte el objeto. Dicha línea hace que se distingan dos planos, la pared del fondo y el suelo. En cuanto a la forma, el objeto principal tiene dos formas que destacan, una es el cuadrado superior y otra forma cilíndrica en el plano inferior lo que hace que su forma la asociemos a un birrete pero a su vez, con la inclusión de los detalles de una alfombra nos da a entender más de un significado.

Pasando al análisis compositivo, en cuanto al ritmo como ya he comentado anteriormente, las tablas de madera que forman el suelo y su repetición es lo que dota de cierto ritmo la composición. También se puede observar que la composición está equilibrada, gracias a la línea horizontal separatoria y a la disposición del objeto birrete/alfombra en el centro de la imagen. Tanto la parte de pared como de suelo que han sido encajados dentro de la fotografía forman dos rectángulos, siendo la parte superior la que recibe más luz. La diferente textura de pared, suelo y objeto, que se encuentra entre dos niveles, dota de tensión a la imagen.

La fotografía está equilibrada debido a la proporcionalidad de la imagen y su formato, ya que el mismo es cuadrado y, según la ley de tercios, en el centro está el equilibrio. Esta ubicación centrada hace que la composición sea simétrica, y al situarse delante de un fondo liso, da más protagonismo al birrete/alfombra.

En cuanto al orden icónico se destaca el equilibrio estático dado por la simetría y la modulación del espacio en unidades regulares, esto se destaca en

la imagen debido a la colocación centrada del objeto principal además de la nitidez de la imagen, y la partición de la línea horizontal delimitando pared y suelo. Se puede concluir con las situaciones compositivas siguientes: es una fotografía en la que se destaca el equilibrio, la simetría, la regularidad, la simplicidad, la unidad, la economía, la reticencia, la asividad, la sutileza y la transparencia, principalmente. El recorrido visual que se ejecuta en esta ocasión es desde el objeto principal en el centro de la escena hacia el fondo, y la pose de objeto es modo bodegón, no hay una pose concreta.

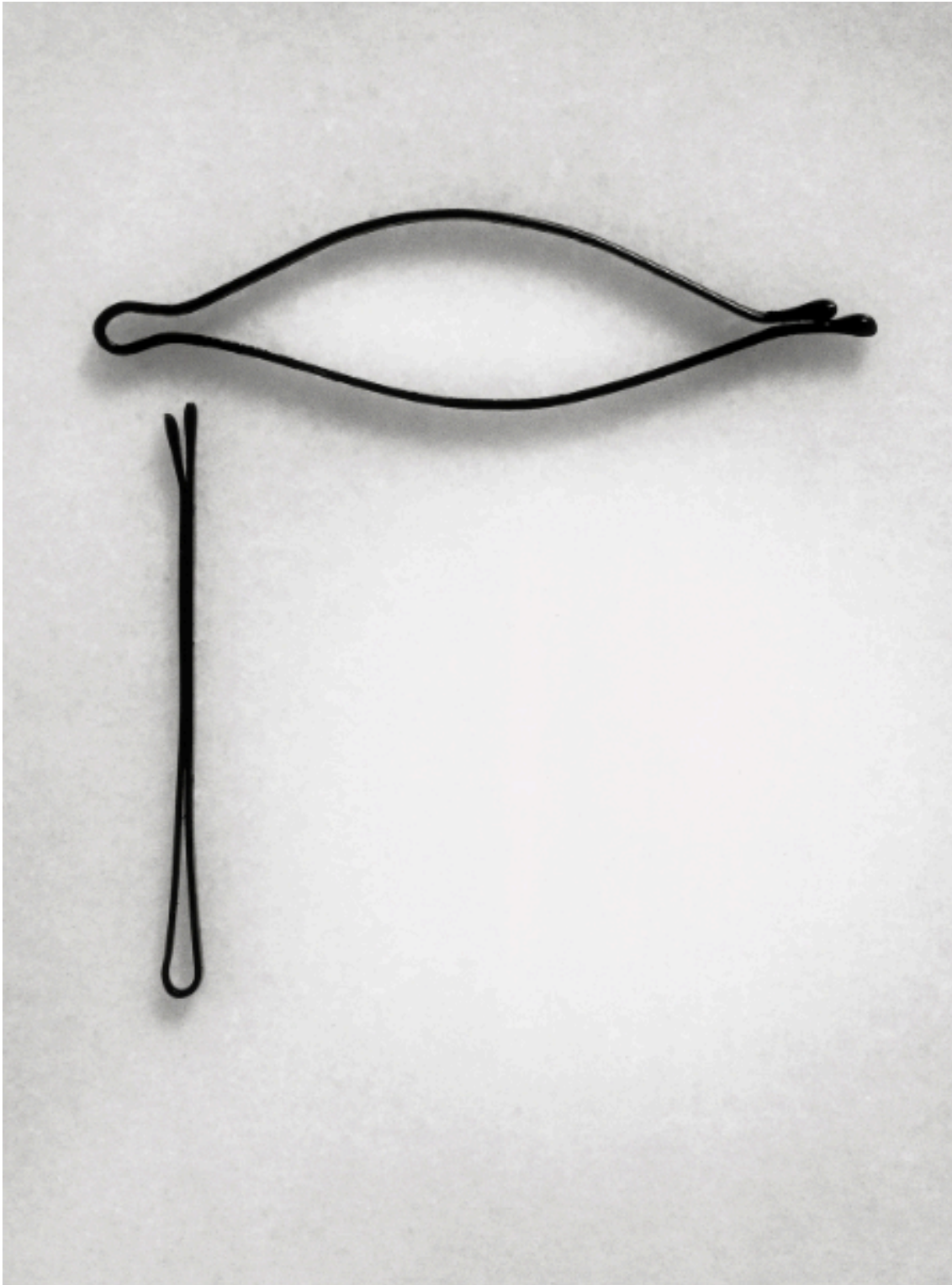
Según el espacio de representación se encuentra en un espacio cerrado, que crea una contraposición con una alcañtrilla que suele estar en un espacio exterior, lo que hace que se vea como algo abstracto en una representación plana, ya que no hay mucha profundidad de campo en la imagen, al estar el objeto justo delante de una pared, lo que hace que la habitabilidad sea de un grado medio, ya que la pared y el suelo nos indican la existencia de algo real, pero el birrete/alcañtrilla es algo imaginado, no es un objeto real cotidiano, sino la conjunción de dos objetos reales que dan lugar a otro diferente. La puesta en escena es evidente, debido al pensamiento a priori de la escenificación de la imagen.

Referente al tiempo de la representación, la imagen es fácil de repetir ya que no es algo que ha sucedido instantáneamente, sino que es una imagen repensada y estudiada para que salga de esa manera. Es una imagen estática ya que no existe la utilización de técnicas de movimiento como el barrido, además, es una imagen atemporal ya que son elementos conocidos por gente de varias generaciones y que pueden dotarle de un significado al verlos, y de aquí a unos años tendrá la misma referencia. El tiempo simbólico es patente en esta imagen ya que es el objetivo principal de la fotografía de Madoz, el hacer repensar la fotografía como una reinvención de imágenes y objetos que nos rodean con una significación diferente a la que realmente tienen. El tiempo subjetivo también se hace evidente en esta imagen por la carga de emocionalidad que puede tener para el espectador esta imagen, siendo diferente de uno a otro.

En cuanto al nivel enunciativo, en la articulación del punto de vista vemos como el físico se encuentra en una situación en picado, el angulo de camara es el indicado para que el espectador pueda ver que la parte superior del birrete es una alcantarilla. Las huellas enunciativas son evidentes debido a la puesta en escena ya que está organizado. Digamos que el autor deja su huella en tanto en cuanto coloca de esa manera los objetos de la fotografia. Como marcas textuales se puede decir que el autor está presente ya que él es el que ha compuesto el texto de la fotografia, esto es, ha distribuido el objeto con el fin de que se vea lo que él quiere que sea visto. La enunciacion, el carácter metaforico de las imágenes de Madoz nos hacen ver que son de una gran carga simbolica, por lo tanto la identificacion se hace mas compleja ya que debido a esa carga de subjetividad y surrealismo hace que el espectador se distancie de la imagen, aunque debido a dicho carácter metaforico esto se subsana.

Para mí, esta es una gran fotografía que expresa, en mi opinión , que de la educación que se recibe , se desecha la mayor parte de ella, es, a mi parecer, una dura critica social contra el sistema educativo en la actualidad. Además la línea horizontal que divide la imagen me hace pensara que se trata de una separación de niveles: el nivel superior es el que no va a alcanzar y el inferior es en el que ya se está aunque ya haya conseguido el objetivo que era estudiar y acabar una carrera universitaria.

4.



Esta foto de 60x50 está tomada en el año 2000, justamente el año en el que es galardonado por el premio Photoespaña a fotógrafo del año. En esta fotografía no hay título, como en toda obra de artista madrileño, y pertenece al

surrealismo. La imagen está en blanco y negro, presuntamente realizada con una cámara Hasselblad analógica de medio formato, cuyo objetivo es de 50mm.

En esta imagen podemos ver un fondo blanco liso con dos horquillas del pelo de color negro que forman la imagen de un ojo y una lágrima que cae del mismo. Se puede observar un poco de grano en la superficie que rodea a las dos horquillas, pero no provoca el distanciamiento del espectador. La línea perpendicular que forma la lágrima y el ojo dota de volumen a la composición, así como la línea curva del mismo ojo. Existe un plano único en el que está la imagen principal, es decir, el ojo y la lágrima, sobre el fondo blanco. Al ser un objeto, es difícil determinar el tipo de plano que es, si fuera una cara, que es lo que el autor quiere que se vea en esta imagen sería un plano detalle. En cuanto a la forma se puede decir que se utilizan formas sencillas como un óvalo y una línea descendente. Al haber un poco de grano se puede afirmar que la fotografía posee cierta textura pero que no compromete a la nitidez de la imagen. Posiblemente, al ser una foto de interior, se habrá realizado con una luz de estudio, aunque debido a la trayectoria de Madoz no se puede descartar que esté hecha con luz natural. Nos encontramos ante una imagen cuya iluminación está hecha en clave alta y que tiene bastante contraste por ser una fotografía en blanco y negro.

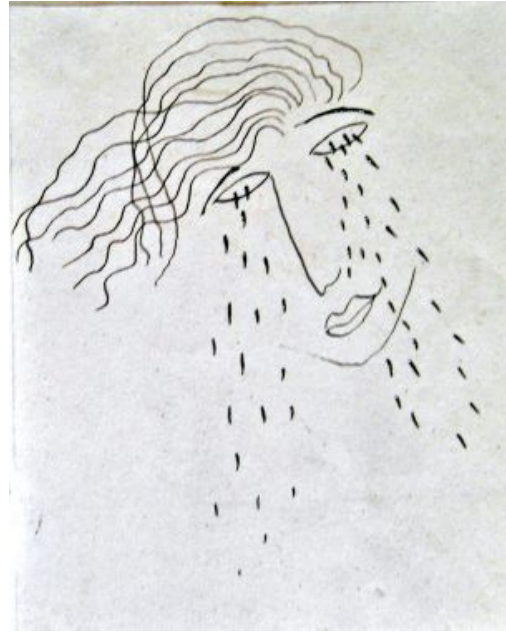
Al utilizar un objetivo de 50mm la perspectiva de esta imagen es similar a la que se capta con el ojo humano. No se percibe gran cantidad de ritmo en la imagen, pero sí cierta sensación de movimiento por la caída de la lágrima, formada por la yuxtaposición de las horquillas. En cuanto a la tensión, es esta imagen el contraste cromático de las horquillas y el fondo es responsable de la creación de tensión compositiva. Como he mencionado, la horquilla que da a entender que es una lágrima cayendo crea tensión. Es una imagen proporcionada ya que no hay ningún elemento deformado, y en cuanto a la distribución de pesos, el mismo cae sobre la parte superior y el lateral izquierdo al ser esas dos zonas donde se comprende la acción de la imagen. Sigue la ley de tercios en cuanto a la ocupación de la franja superior y lateral izquierdo, dejando vacíos los demás tercios. El equilibrio de esta fotografía es dinámico

debido al contraste de blanco y negro, acentuado, y a su vez por la posición de las horquillas una horizontal y la otra vertical. Hay asimetría e inestabilidad en la imagen debido a la fractura del equilibrio y que no está centrada. Es una composición simple, con unidad debido a la asociación de la lágrima con el ojo, es económica, con la utilización de dos elementos, y por ello se califica de reticente a la par que predecible, debido a la facilidad de lectura para el espectador. Además, es una composición sutil por la delicadeza de los materiales plásticos empleados, y coherente ya que se asocia, como se ha dicho anteriormente, la lágrima al ojo, y viceversa. Por la caída de la lágrima y la confrontación de ejes entre lo horizontal del ojo y la verticalidad de la misma, se puede decir que hay cierto grado de dinamismo dentro de esta fotografía pese a que en un principio parezca que es estática.

Parece que la fotografía está tomada en un espacio cerrado, interior, en un plano concreto con una representación plana y cuya habitabilidad es incierta ya que se hace harto difícil que esta imagen sea habitable por el espectador, debido al aislamiento de un ojo y una lágrima sin aparecer un rostro definido, además de estar formado por dos horquillas. Ya que pertenece al autor madrileño esta obra tiene una puesta en escena muy estudiada, característica que es fundamental dentro de la obra de Madoz. En cuanto a la instantaneidad, puede ser reproducida en cualquier momento, por lo que carece de la misma, y es atemporal ya que no representa ninguna marca de tiempo, sino que puede ser de cualquier época. Al poseer la característica de tiempo simbólico, ya que es una imagen que puede ser leída de diferentes maneras, tiene también la cualidad de subjetivo, porque después de la observación de esta imagen distintas personas pueden dar distintas opiniones. Posiblemente, en cuanto a la secuencialidad o narratividad en un primer momento podemos ver la horquilla con forma de ojo y después la lágrima., a hacer ese recorrido nos damos cuenta de lo que representa.

La imagen está a la altura del ojo, aunque la fotografía probablemente se haya hecho en un plano cenital. Si tomamos como un personaje el ojo llorando, podemos observar que está triste y que, debido a ello, llora. Las marcas

enunciativas y textuales tienen presente al autor ya que ha modificado los elementos que aparecen en la imagen. La enunciación es metafórica, como en toda la obra de Madoz, ya que sugiere e invita a interpretar la imagen, aunque en este caso deja claro cuál es la intención de su obra, una lágrima que cae de un ojo. Pero lo interesante de esta foto es que con dos sencillos objetos cotidianos sobre fondo blanco pueda componer una imagen con gran fuerza y expresividad. Según mi conocimiento, esta imagen me remite a artistas como Man Ray y su fotografía



dibujo de Federico García Lorca para Juan Ramírez de Lucas

“*Larmes*” o a los dibujos que realizaba Federico García Lorca, además de claras influencias de los años 20 y 30 y sus vanguardias.

5.



Esta fotografía está realizada en el año 1985, en este año Chema Madoz hace su primera exposición en la Real Sociedad Fotográfica y en la Galería Moriarty de Madrid, de sus trabajos hasta la fecha. No hay título, y la fotografía está hecha en Madrid, España. Aunque no se vea la figura humana

explícitamente, se nota su presencia por la sombra que está en la pared, y es perteneciente a su primera época en la que aún utilizaba a personas para algunas de sus fotografías. Pertenece al surrealismo contemporáneo, como toda su obra. Es en blanco y negro, y debido a la fecha, la cámara utilizada sea una Olympus de 35mm, con un objetivo de 50mm.

En la foto aparece una columna, en primer plano, y al fondo se ve una pared con un poyete y una sombra de una figura humana que parece estar sentada en el mismo. Hay una ilusión óptica con el juego de luces y sombras que puede hacer que creamos estar ante un punto de fuga central, cuando realmente depende de la lectura que se le dé. Encontramos multitud de líneas tanto horizontales como verticales, pero sin embargo no le aportan dinamismo a la imagen, ya que da sensación de estático, estas líneas hacen que se puedan apreciar diferentes planos en la imagen delimitando tanto la columna como el asiento donde se coloca la sombra. En cuanto a la escala, se trataría de un plano entero o general. Predominan las formas rectangulares y angulosas, a excepción de la sombra, que es alargada y antropomorfa. La textura rugosa de la pared aporta textura a la imagen, que es nítida, aunque no se observa bien la sombra porque está difusa. La iluminación es de importancia en esta imagen, ya que el contraste de claroscuros dota de dramatismo a la misma. Es una iluminación dura, ya que hay un fuerte contraste de luces, y que posiblemente se haya utilizado un foco u otra herramienta de iluminación con un toque de expresionista debido al contraste.

En cuanto a la perspectiva, se ha hecho de frente y con el diafragma cerrado, siendo así la imagen nítida. Las líneas y formas rectangulares dotan de cierto ritmo a la composición. Se puede hablar de cierta tensión creada por el contraste de luces y sombras, y está proporcionado, ya que no hay ningún tipo de deformación, exceptuando a la sombra que está sentada y se puede ver algo deformada. La distribución de pesos está equilibrada ya que el elemento que más llama la atención, la columna, está en primer plano destacando sobre la sombra, en un segundo plano, y ambas se encuentran en el centro de la imagen.

Sigue la ley de tercios, aunque no es exacto, las líneas, tanto verticales como horizontales y sus cruces, actúan como las líneas de tercio. Hay un equilibrio estático debido a la repetición de líneas, la simetría entre las mismas, aunque el contraste de luz la rompe. Hay un equilibrio y una simetría, que se ha comentado anteriormente, por las líneas existentes, debido a ello hay regularidad. Los elementos utilizados son simples. Los pocos elementos utilizados dotan de unidad a la composición ya que la sombra que se refleja se relaciona con la columna, y esto hace que la imagen sea económica y reticente. La imagen es predecible ya que el espectador ve con facilidad lo que autor ha captado. Se percibe pasividad en la fotografía ya que no hay nada que indique movimiento. Es una composición que posee cierta perspectiva y está distorsionada por la iluminación que se le ha dado.

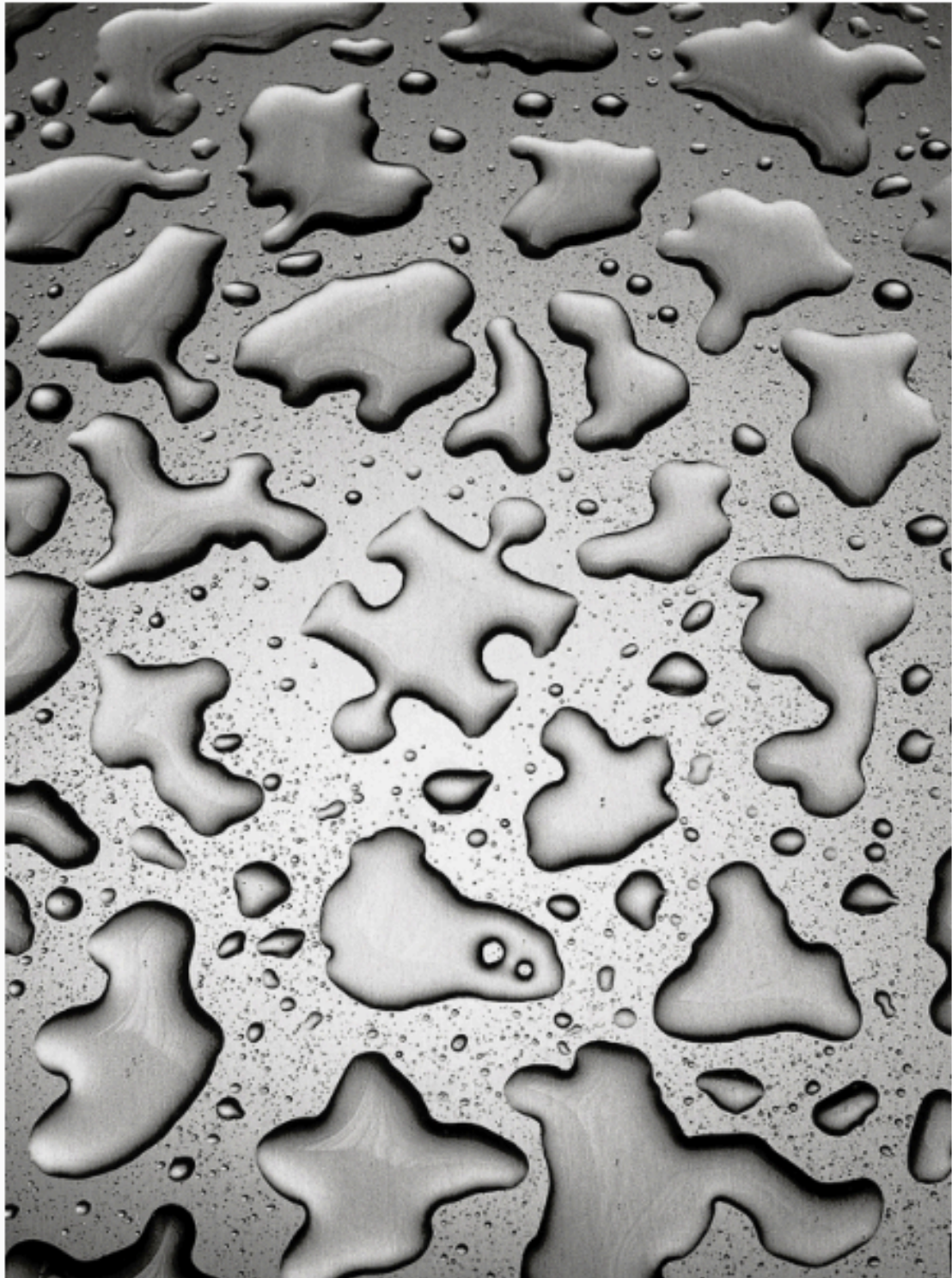
El recorrido visual que se realiza hace que en primer lugar destaque la columna que es lo que está en primer plano, y en segundo lugar la sombra, en un segundo plano. El sujeto, que es la sombra de mismo, parece que está posando de manera sentada gracias a la distorsión del poyete, pero puede que en realidad esté de pie y la percepción de su postura sea simplemente una ilusión. Se puede apreciar un espacio fuera de campo, que quizás sea la persona que está proyectando su sombra en la pared y que se sitúe detrás de la columna. El espacio parece una habitación de interior, en un lugar concreto, con una representación en profundidad, ya que se ven dos planos distintos. En cuanto a la habitabilidad, se hace patente debido a la facilidad de reconocimiento de esa habitación, que puede ser un garaje. Hay puesta en escena debido al estudio de la luz y de la incidencia sobre la columna y la proyección de la sombra en la pared de una manera determinada.

La imagen carece de instantaneidad, ya que es de fácil repetición al ser una fotografía posada, cuya atemporalidad es patente ya que se puede ejecutar en cualquier momento. El tiempo simbólico y el subjetivo van de la mano en la obra de Madoz, ya que sugiere la interpretación libre del espectador según las pautas que el propio autor le deja marcadas en forma de fotografía.

La imagen se encuentra a la altura de los ojos, o que nos hace ver que la actitud del personaje es estática ya que está de pie y parece estar sentado, y está integrado en su entorno. Las marcas textuales podrían ser esas formas rectangulares y cómo actúan como objetos que no lo son en realidad. La sombra está sentada, cosa que no es habitual. Posiblemente ese tipo de fotografía se le pueda relacionar a la obra de Duane Michals, debido a la utilización a su manera de figuras humanas.

La instantánea nos puede querer decir que hasta las personas más fuertes necesitan un momento de descanso o que, también dicha persona puede parecer fuerte, pero en algún momento derrumbarse.

6.



Esta imagen de 60x50, en blanco y negro está tomada, posiblemente, con una cámara Hasselblad de medio formato, en el año 2004. El objetivo se trataría de un 50mm. El autor en esta época ya era un fotógrafo conocido mundialmente.

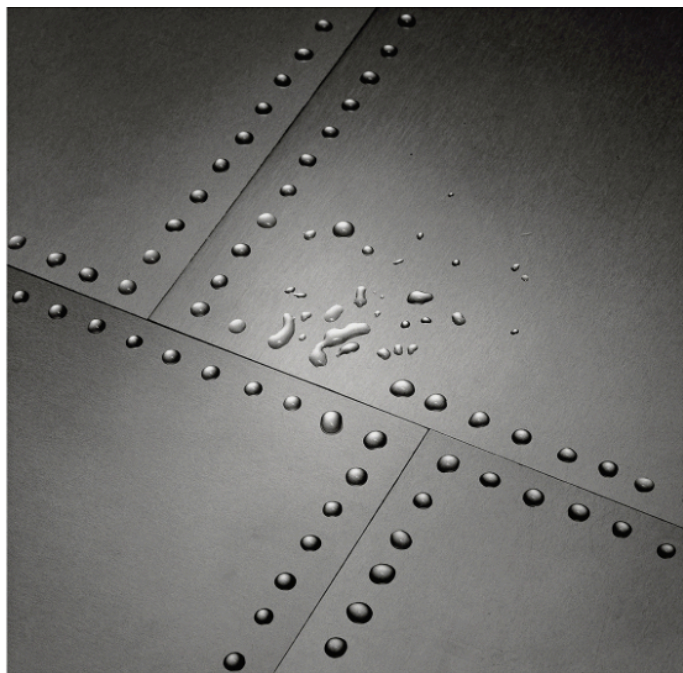
Como podemos ver la imagen está compuesta por gotas de agua irregulares y de diferente tamaño sobre un fondo metálico. Una de esas gotas, la que está en el centro de la composición, tiene forma de pieza de puzle que a su vez es el punto de interés. Predomina la línea curva de las gotas y no podemos ver que haya más de un plano ya que se disponen en uno mismo. Es un plano detalle, se acerca a la macro-fotografía, debido a la cercanía de la imagen y su captura de las formas complejas que lo componen. La textura que podemos observar, gracias a la nitidez de la fotografía, es lisa debido al fondo metalizado y a las gotas. En estas se puede observar que se refleja la iluminación utilizada, que es tenue y se degrada del centro hacia los lados de mayor a menor intensidad, dando mayor protagonismo a la pieza de puzle. La utilización de la luz hace que el contraste de esta fotografía sea importante además de ser en blanco y negro.

En cuanto a la perspectiva se puede decir que la nitidez de la imagen es a causa del uso del diafragma cerrado. Hay diferentes ritmos marcados por la disposición de las gotas en el plano, y a su vez crea una tensión dejando para el centro de atención la imagen principal que es la gota en forma de pieza. La proporción se hace patente debido a la no deformación de la imagen, y en cuanto a la distribución de pesos se hace de manera que todas las gotas rodean el centro de la imagen, respetando así la ley de tercios. La imagen está dotada de un equilibrio estático ya que la repetición de objetos se distribuye por toda la fotografía. Es una imagen equilibrada, regular y simple ya que sólo se utiliza como elemento principal el agua. Debido a ello, se da unidad al conjunto, economizando en los elementos a utilizar. Se percibe secuencialidad en la imagen por la repetición de elementos y su esquema rítmico, haciendo que la agudeza de la misma facilite la interpretación del mensaje visual. Lo que más destaca es la gota del centro, por lo que el recorrido visual se centra en ese punto, haciendo ver la estaticidad de la imagen.

La fotografía se realiza en un espacio cerrado, y en interior, básicamente por la realización de la misma. Es una representación plana en un espacio

abstracto, ya que es difícil que una gota de agua tenga la forma de una pieza de puzle sin que intervenga la mano humana, por ello hay una clara puesta en escena. Ya que está la imagen preparada para ser capturada de esa manera, no hay instantaneidad en esta fotografía. Al usarse elementos atemporales se afirma que existe atemporalidad. Como se ha comentado anteriormente, la mayoría de las fotografías de Madoz invitan al simbolismo y la interpretación subjetiva de cada espectador, por lo que comprende en sí tanto un tiempo simbólico como subjetivo.

La fotografía está en un punto de vista picado, casi cenital y se nota la injerencia de la mano del autor en cuanto a las marcas textuales y la transparencia de la imagen. No se ve cómo está haciendo la fotografía, pero se nota que hay algo que está modificado. La imagen no es realista, tiene vocación de contar algo mediante una metáfora de esa captura.



Chema Madoz, Sin título. (1998)

Sigue la senda de Man Ray y los surrealistas, en este aspecto. Sin embargo, el mismo autor tiene otra imagen que contiene los mismos elementos de la fotografía analizada que data del año 1998.

En mi humilde opinión, la fotografía analizada me dice que dentro de una regularidad siempre hay algo que se sale de la norma y destaca.

7.



Foto de 50x50 del año 1998, en blanco y negro. A finales de este año fallece Joan Brossa, su colaborador en esa época. La cámara que utiliza es, posiblemente una Hasselblad con un objetivo de 50mm. Se puede observar una alcantarilla en el suelo de una calle con platos colocados en sus rendijas, a modo de platero. En estas fechas el autor se hace cargo de la publicidad de la firma de moda Purificación García. La foto está realizada en España y pertenece al surrealismo contemporáneo.

En cuanto al punto, se encuentra dentro de los ejes diagonales de la imagen, siendo este la vajilla que se encuentra en la alcantarilla. Esto incrementa la fuerza tensional de la composición. Esas líneas diagonales, coincidentes con el eje diagonal, dota de dinamismo al conjunto. Se encuentra en un solo plano,

Autor: Iván Campos

Tutor: Javier Marzal

siendo este un plano detalle del suelo donde se encuentra ubicada la composición. En cuanto a la forma se puede concretar la utilización tanto de líneas rectas como de formas rectangulares y redondas de diferentes tamaños. La textura en el suelo es evidente, cuya rugosidad aporta la noción de fotografía exterior, junto con lo metalizado de la propia alcantarilla. La nitidez de la imagen es clara, ya que se usa el diafragma cerrado, con una iluminación natural y tenue debido a estar en un espacio exterior. Hay contraste debido a la elección del blanco y negro para la realización de la fotografía y por el color de los componentes, los platos blancos y la alcantarilla en negro.

La repetición de líneas tanto rectas como curvas dotan de ritmo a la composición, y el uso de la línea diagonal le proporciona tensión, siendo a su vez ayudado por el contraste de tonalidades del blanco al negro. La distribución de pesos centra su atención en la vajilla, colocada de manera diagonal de un lado hacia el centro de la imagen, hacia donde se centra la atención, cumpliendo así con la ley de tercios. El equilibrio dinámico lo aporta la distribución de elementos en diagonal, y es una imagen equilibrada y regular ya que se utiliza una uniformidad de elementos, repetidos, como los platos, y debido al uso de estos objetos la imagen es simple y económica, ya que se usan principalmente tres clases de objetos: suelo, alcantarilla y platos. La imagen es predecible, ya que el espectador puede conocer de primera mano el mensaje visual, y es sutil debido a la delicadeza y refinamiento de los objetos utilizados, pese a que son de uso cotidiano. El recorrido visual comienza en el punto de atención, que son los platos, para luego ver el resto de la composición.

Al realizarse la fotografía en un espacio abierto, y siendo uno de sus elementos principales la alcantarilla, se realiza en exterior, en un espacio abstracto ya que no es corriente utilizar ese objeto como platero. La puesta en escena es evidente, ya que, si no es mediante la mano del autor o de otra persona, los platos no aparecen ahí por arte de magia. En cuanto a la instantaneidad, no existe ya que es una fotografía fácilmente reproducible, y la atemporalidad es patente ya que han pasado casi 20 años de la realización de la imagen y se sigue

comprendiendo los elementos que la conforman. Como en toda la obra de Madoz, está la presencia de un tiempo simbólico y subjetivo, sujeto a la interpretación del espectador.

La imagen se produce a la altura de los ojos, pero en un plano picado. No hay marcas textuales patentes, pero sí que hay una intervención del autor en la toma de la fotografía

La idea de esta imagen fue utilizada en una campaña de concienciación sobre los sintecho en Israel⁴. Se podría decir que sigue las directrices de algunas vanguardias soviéticas, como la de Alexander Rodchenko.



Campaña de Israeli Food Bank (2007)

Personalmente la imagen me evoca a que cualquier objeto tiene su soporte en el lugar más insospechado, algo extrapolable a las personas, aunque también puede recordarnos a los sintecho creando así una crítica social de la que Madoz no es ajeno ya que, en una entrevista incluida en el libro “Chema Madoz” de la colección de Photobolsillo “Biblioteca de fotógrafos españoles” dedicado al fotógrafo madrileño (Castro, 2012: 95), es consciente la situación socioeconómica y sensación de pesadumbre que hay en la población.

⁴ Disponible en http://adsoftheworld.com/media/print/plates_0

5. Conclusiones:

En estos tiempos donde la fotografía está al alcance de todos y la fotografía líquida, como he mencionado antes está a la orden del día, donde la espontaneidad y la rapidez de la imagen, tanto en la toma como en la observación son las que priman, la racionalidad de este tipo de fotografía que hacen los diferentes autores que se han mencionado en este trabajo, hace que veamos las imágenes con diferentes ojos: tanto los ojos físicos como los sentimentales. Por lo tanto, cerebro y sentimientos se unen en este tipo de fotografía que hace que nos tomemos un momento de reflexión dentro de la vorágine de rapidez e instantaneidad y nos haga pensar sobre el significado tanto que el autor nos quiere transmitir como el que nosotros, los espectadores, le damos para poder aportar parte de nuestro conjunto de saberes.

He hecho un recorrido desde los inicios de la fotografía hasta la actualidad, analizando brevemente varios referentes fotográficos que, incluso sin quererlo, se han convertido en modelos a seguir no sólo en calidad, sino también en cuanto a encontrar diferentes significados a la imagen según el espectador en diferentes épocas y vanguardias. Tampoco hay que olvidar la estrecha relación entre la pintura y la literatura con la fotografía, retroalimentándose unas a otras como hemos podido ver desde los primeros tiempos de la fotografía con las corrientes que querían equiparar esta con los lienzos pintados o la relación entre la obra de Madoz con la literatura de Ramón Gómez de la Serna o los juegos visuales de Joan Brossa hasta la actualidad.

Como hemos podido ver, en los análisis realizados por el método de Javier Marzal, válido como herramienta de análisis para entender las imágenes, nos damos cuenta que las fotografías caen fácilmente en la subjetividad, ya que seguramente otra persona que analice las mismas fotografías podría dar su propia visión que sería totalmente válida. También se ha intentado aclarar la figura del espectador y la relación con el autor dándole estas herramientas para construir un significado a su obra mediante signos visuales.

En el caso de la fotografía contemporánea, y centrándonos en la figura y obra de Chema Madoz, hemos visto que, aun en los tiempos que corren, la planificación y la racionalización siguen siendo un aspecto primordial en la fotografía, porque de ese momento premeditado nace una multitud de visiones y emociones, tantas como observadores y sensaciones, pensamientos y experiencias que estén viviendo en ese preciso instante de estudio de la imagen.

Este trabajo pienso que tiene, como futuras líneas de investigación, potencial para:

- Aplicación de la poesía visual a la fotografía.
- Aplicación de este estudio a la fotografía en otros autores.
- Análisis cualitativo del visionado de la obra de Madoz en muestras de distintas edades y niveles educativos.
- Uso de los objetos y variación de significación en los mismos.

6. Bibliografía

- Barthes, R., (2009) *La chambre claire*. Barcelona, Paidós.
- Beneyto, F., (2012) “Terrenos compartidos en las obras de Joan Brossa y Chema Madoz Espacio, Tiempo y Forma” en *Historia del Arte*. Año 2012, Serie VII, t. 25, pp. 475-492. Madrid, UNED.
- Beneyto, F., (2014) *La imagen fotográfica como construcción: Chema Madoz*. Tesis doctoral. Madrid, Departamento de didáctica de la expresión plástica, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid.
- Bouqueret, C., (2008) *Surrealist Photography*. Londres, Thames & Hudson.
- Casani, B., (2011) *HEMA MADOC Chema Madoz*. Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural.
- Casani, B., (2006) *Chema Madoz 2000-2005*. Madrid, Ediciones Aldeasa.
- Gómez Alonso, R., (2005) “Retórica Fotográfica. Ingenio y provocación” en *Icono 14*. Madrid, año 2005, número 5, pp. 98-117.
- Castellote, A., (2003) *Chema Madoz habla con Alejandro Castellote. Conversaciones con Fotógrafos*. Madrid, La Fábrica.
- Castro Flórez, F., (2012) *Chema Madoz, Biblioteca de fotógrafos españoles*. Madrid, La Fábrica.
- Coll Sánchez, I., (2016) “La estética metafórica en la fotografía de Chema Madoz” en *Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat*. Barcelona, Año 2016, número 5, pp. 125-138.
- Consell Insular de Formentera (2009) *Poesia visual Brossa, Mackaoui, Madoz*. Catálogo. Formentera, Conselleria d'Educació i Cultura
- Cruz Revueltas, J. C., (2007) “La imagen y la racionalidad” en *Inventio*. Cuernavaca, año 2007, número 5, pp. 61-66.
- Del Valle Gastaminza, F., (2001). “El análisis documental de la fotografía” en *Pendiente de migración*. [En línea]. Madrid, disponible en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm>
- [Accesado el día 18 de abril de 2017]
- Didi-Huberman, G., (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*. Ediciones Manantial.
- Ferrés, J., (1996) *Televisión subliminal. Socialización mediante comunicaciones inadvertidas*. Barcelona, Paidós.
- Fundació Catalunya- La Pedrera (2012) *Ars combinatoria*, Madrid, La Fábrica.

- Gómez de la Serna, R., y C. Madoz (2009) *Nuevas Greguerías*. Madrid, La Fábrica.
- Hannavy, J., (2007) *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Nueva York, Routledge.
- Madoz, C., (2009) *Chema Madoz, obras maestras*. Madrid, La fábrica.
- Marzal Felici, J., (2007). *Cómo se lee una fotografía, Interpretaciones de la mirada*. Madrid, Cátedra.
- Miller, J.A., (1991) El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964. Buenos Aires, Paidós.
- Moholy, N., (1969) *Painting, photography, film*. Londres, Lund Humphries.
- Museum Ludwig Cologne (2005) *20th Century Photography*. Colonia, Taschen.
- Newhall, B., (2002) *Historia de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Philips, C., (1989) *Photography in the modern Era: European documents and critical writing 1913-1940*. Nueva York, Aperture.
- Renger-Patzsch, A., (1927) "Ziele", en *Das deutsche Licht-bild*. pp 1913-1940. Berlin, Robert & Bruno Schultz.
- Rodríguez García, S.E., (2008) "Connotación y persuasión en la imagen publicitaria" en *Gazeta de Antropología*. Granada, año 2008, número 24 (2), artículo 55.
- Schubert, C., (2009) *Karl Blossfeldt – Student Days and Teaching Career*. Berlín, SK Stiftung Kultur.
- Sougez, M-L., (2009) *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
- Stepan, P., (2006) *Iconos de la Fotografía*, El Siglo XX. Barcelona, Editorial Electa.
- Susperregui, J. M., (1988) *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao, Universidad del País Vasco.
- VVAA (2013) *Diccionario de fotógrafos españoles*. Madrid, La Fábrica.

WEB

Català, J.M., *La imagen y la representación de la complejidad*. [En línea]. Disponible en: http://www.mmur.net/teenchannel/era_digital/ponencies/-catala.htm [Consultado el día 12 de junio de 2017]

El Mundo (2017) *Chema Madoz contra el postureo feliz de las redes* [En línea].

Disponible en:

<http://www.elmundo.es/papel/historias/2017/02/01/588b478fca4741ec7e8b466b.html> [Consultado el día 12 de junio de 2017]

El País, (2006). *Atrapados por el ingenio*. [En línea]. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2006/03/04/babelia/1141430773_850215.html

[Consultado el día 16 de abril de 2017]

El País (2010) *El lugar donde la fotografía es escultura* [En línea]. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672734_850215.html

[Consultado el 2 de abril de 2017]

El País (2015). *La metáfora infinita de Chema Madoz* [En línea]. Disponible en:

http://elpais.com/elpais/2015/02/27/eps/1425043584_053684.html [Consultado

el 2 de abril de 2017]

Historia del arte (2010). *Man Ray. El violín de Ingres*. [En línea]. Disponible en:

<http://www.historiadelarte.us/pintores/surrealismo/surrealismo-man-ray-el-violin-de-ingres.html> [Consultado el día 23 de mayo de 2017]

Madrid, T., (2008). Chema Madoz. Ilusionista y prestidigitador. [En línea].

Disponible en:

<http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=280>

[Consultado el día 23 de junio de 2017]

Madoz, C., *Web de Chema Madoz*. [En línea]. Disponible en:

<http://www.chemamadoz.com/>

Marzal Felici, J., (2007). *Propuesta de modelo de Análisis de la Imagen fotográfica. Descripción de conceptos contemplados*. [En línea]. Disponible en:

<http://www.analisisfotografia.uji.es/root2/METODOLOGIA%20ANALISIS%20FO TO%2023-11-2007.pdf> [Consultado el día 5 de mayo de 2017]

Pérez Martínez, A., (2010). "El surrealismo en la Fotografía" en *PicassoMio* [En

línea]. Disponible en: <http://www.picassomio.com/art-articles/elsurrealismo-en-la-fotografia.html> [Accesado el día 20 de mayo de 2017]

Smoda (El País) (2012). *Chema Madoz, poemas visuales* [En línea]. Disponible

en: <http://smoda.elpais.com/placeres/chema-madoz-poemas-visuales/>

[Consultado el 2 de abril de 2017]

Tendencias del arte (2011). *Entrevista con Chema Madoz*. [En línea].

Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/entrevista-con-chema-madoz/>

[Consultado el día 23 de mayo de 2017]

Toies (2011). *Chema Madoz* [En línea]. Disponible en:

<https://toies.wordpress.com/2011/06/13/chema-madoz/> [Consultado el 30 de

abril de 2017]

Toies (2011). *Man Ray* [En línea]. Disponible en:

<https://toies.wordpress.com/2011/03/14/man-ray/> [Consultado el 30 de abril de

2017]

Xataka Foto (2007). Entrevista a Chema Madoz. [En línea]. Disponible en:

<https://www.xatakafoto.com/entrevistas/entrevista-a-chema-madoz> [Consultado

el 23 de junio de 2017]

Xataka Foto (2012) Chema Madoz, Cuando nada es lo que parece [En línea].

Disponible en: [https://www.xatakafoto.com/fotografos/chema-madoz-cuando-](https://www.xatakafoto.com/fotografos/chema-madoz-cuando-nada-es-lo-que-parece)

[nada-es-lo-que-parece](https://www.xatakafoto.com/fotografos/chema-madoz-cuando-nada-es-lo-que-parece) [Consultado el día 12 de junio de 2017]

Videografía

Imprescindibles, *Chema Madoz, regar lo escondido* (2015) España, RTVE

11/02/2013 [TV]

7.Translation



IVÁN CAMPOS FERNÁNDEZ



Final Degree Essay

**Emotional image and rationality in the photography of Chema
Madoz**

1. Introduction

Rational emotion, said the quality of photographs that have a creative process previous to the making of the work and whose interpretation is different as the person is seeing it and due to the fact that every individual has different feelings because of our past or present experiences, is present in numerous works of the artist. Whether in a photograph taken in the street or in a studio, there is always a preconceived idea of the image to capture in the mind of the executor. After pressing the trigger, that “preidea” can be reflected with more or less proximity to reality. For instance, in the work of Chema Madoz, the photograph is thought through sketches in a paper and embodied in artistic works before making it, it's given that pre-idea prior to the execution of the snapshot. The subjective component is given by the signification of every person, after passing it through the filter of experiences, what they have lived and beliefs, and what is meant for them. It's, at the same time, brain and heart united and enshrined in the same work. The union of both of them is interesting because to every image it's attributed spontaneity, the capture of a determined moment that stops in time for eternity.

For some viewers, the fact that the image is preconceived and carried out with a sketch can be strange if they are not very into the world of photography, because historically there are photographic trend based on the pose and creation of images according to a previous idea, the don't catch the moment as it is happening, but there's a complete or partial planning as we can see in the pictures that illustrate this paper. For instance, in the very known image “*Dalí Atomicus*” created by Philippe Halsman, it was needed 28 attempts to achieve the snapshot he imagined.

Just thinking about the fashion photography with famous professionals like Richard Avedon or Brian Duffy, one can realize of the hard work that there is behind the image to make it be as imagined.

This paper also looks for making understand the differentiation between the planned pictures whose aim isn't the sentimentality of the moment, just the image by itself, the emotionality or the evocation come later after being filtered by the look of the spectator. Like in the case of Karl Blossfeldt whose photography was purely documentary; he was dedicated to metal carving and to give the most realism possible to his pieces he pictured leaves, flowers and plants.

This photographic document has given place to people who appreciate the delicacy with these pictures were taken, and they will make them be moved by the beauty of these pieces taken out from nature.

Because of that, the aim of this paper is to prove that inside the most artistic and modern photography the planning and previous rationalization of an image is not hard-fought with the beauty and quality of waking up, inside the spectators, an emotion, though in most of them, as in the last stages of Chema Madoz, the human body is not used, but it's a conjunction and composition of everyday objects that derive us to various and very personal interpretations of his work, where numerous readings of the same image are possible. It's focused on the author of Madrid due to his representation of the photography in our country, and he is one of the most known artists where the characteristics of the rational emotion is more than well reflected in his pictures.

2. Theoretical framework

From the beginning of the photography we can see that there's an effort on composing the picture, not only as a document, but also as a representation where the author creates a fake image for the spectator to feel an emotion. One of the first conceptual images was made by one of the fathers of photography, Hippolyte Bayard.

During the XIX and XX centuries, we see how the photographers emerged from the academicist and pictorialism trend, due to their wishes of equalize the photography to the painting, they follow this path previous planning of the scene. Anyway, any picture can be seen by the spectator and make him/her feel an emotion being prepared by the author or not (Barthes, 1980). In this aspect you can see, for instance, a snapshot of any famous street of any big city where the author, without knowing it, has created an image that at some point will create an emotion to some spectator, because it can evoke him/her a memory.

It has to be mentioned, as well, the referents of the members of surrealism and new objectivity like Albert Renger-Patzsch, Man Ray or Meret Oppenheim, who will be explained later. These authors are related to Madoz because of his references or morphological aspects that permit that his images have different kinds of reading according to the person observing them, besides for the preparation of his images prior to the execution of the picture.

Looking at the following pictures of a couple of authors mentioned before, the spectator can perceive various meanings. For instance, in the image made by the surrealist artist Meret Oppenheim we can see a tea set made of fur that, to the person who sees the image, can seem as a meaningless banality or, however, it can make a hard critic to the high society or the use of animal furs as a decoration. Also in Man Ray's *Le Violon d'Ingres* the back of a woman can be seen, with two apertures that the author drew in the taken of a female nude. Man Ray gives to the round shapes of the girl the sense of an instrument body, giving meaning to a sort of associations that the viewer can imagine, causing the famous confrontations, known as well in the work of Chema Madoz.

Le Violon d'Ingres illustrates the old vision of the violoncello player that holds between the legs the anthropomorphic instrument as if it was a woman. Such apertures at the back and the framed of the figure by the fabric in the lower part and the turban in the upper part make true the cello player's dream: the surreal transformation. Besides, Man Ray takes another detail of the history of art, a view of a nude painted by Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), in other words, it provokes a multiple encounter, amongst others, of a famous painter with the apertures in a cello box (The swimmer of Valpinçon – 1808).

Le Violon d'Ingres is one of the most famous pictures of Man Ray, because it materializes a fantasy as old as the instrument in which is based.

An important feature of the photography that Roland Barthes points and not to forget, is that when we observe pictures of different authors we can ask ourselves if we are looking at a document or a code, because in all photographic images they indicate both things coexist. For what both aspects coexist in harmony inside the picture (Beneyto, 2014: 87).

But looking carefully into the work of Chema Madoz and other authors makes us question the role of the document and the code, for what it doesn't make us satisfied. Bearing this in mind, in Madoz's photography is more complex due to the questioning of which part of the image is just physical appearance and which is a sign, because probably if we stay in the only appearance level the understanding of the photography will be difficult. If it's observed as a simple image without finding a meaning or an intention, just as an organization of objects without a defined purpose, probably the spectator is curious about get more into the photography, why it is done like that and what wants to say to the one that's looking. Because of that, it must be taken into account some aspects as the representativity, I can't be ignored the desire of those images of being it observed and understood, that's why Chema Madoz in his work provokes that the look of the spectator «gets more into the image to satisfy the desire of understanding» (Beneyto, 2014: 88).

Another aspect to bear in mind is the dynamism of the objects used in the photography. They appear as animated objects, alive and with a certain shining coming out from them, making the spectator ask himself/herself about the usage beyond the image. Therefore, it's not about trying to reflect the objects as they are, they are not a mirror where to look ourselves nor the quotidian, say the least representing reality as it is. It doesn't look for the creation of an icon, but that document to be thought, to move the spectator. As Moxey Keith says, «Images have a big attachment to the context they move in, for what their presence is important. With this I want to say that every lived era brings an imaginary that develops in a natural and built-in way in the ordinariness of its moment» (Beneyto, 2014: 114).

That's why Madoz has his particular collection of images that define him as an artist and a person, for translating in them his experience as a person. However, there are photographs as well that are out of the work of the artist that have to be understood to know the role they play inside his art. Like this, the meaning and reading taken from those snapshots will be more complete and simple for the spectator, despite having the evolution of the sociocultural context that will make the look of the image depending of them.

Behind those pictures there are some authors belonging to photographic vanguards as New Objectivity, Surrealism and Contemporary Photography to know their influence and how they make the spectator look for the meaning through their emotions, until nowadays, with the work of Chema Madoz, one of the photography referents of our country.

3. Methodology

For this point seven images of Chema Madoz are going to be analyzed with the photographic analysis model proposed by PhD. Javier Marzal “Cómo leer una fotografía, análisis de la mirada” (Cátedra, 2007) to make an approach and a personal interpretation. His proposal is formulated for the analysis of the field of artistic photography, because they are images that give enough aspects to develop an analytic study in depth. In the current context is compulsory to offer a methodological path in the study of image, and more specifically in the case of photography, that contributes to answer the question «how the photography signifies» (Marzal, 2007)

When a picture is analyzed there are different levels that can go from the strict materiality of the work and its relation with the cultural context to an interpretative level. In this analysis are included the contextual, declarative, morphologic and compositional analysis due to the consideration and the importance inside the work of Madoz, besides being the ones that define better the photography.

Such methodology offers different levels of analysis:

Contextual level: as it can be seen in “Cómo leer una fotografía” (Marzal, 2007) this first point called contextual level, permits to know the related information to the analyzed image by the compilation of information about the author, the device he used, optics, historical moment of such image and artistic trend of the author. This way, filling out this data “reading the image” will be easier.

Morphological level: this second level of analysis is related to the colour, point, line, level, scale, amongst others. They are purely material notions that at the same time integrate the morphological condition, dynamism, scale and the composition of the image. In this level, it starts to emerge considerations of valuable kind, though it's pretended to adopt a descriptive perspective of the image. Here we it must be taken into consideration that inside every analysis must be a base that settles how to do an analysis, or, at least, to know what it's going to be faced when it's done. To know how an element is produced that, at

the same time, makes part of an image it must be told how and why it has been produced like that, and after having a global view of all simple images to read them as a whole.

Following the image theories of the Gestalt, «in every act of perception comes into play a series of perceptive laws of a natural character as the “figure-background law”, “full shape law” or “good shape law” » (Marzal, 2007: 5). It can be said that to understand a text one must have a holistic vision in which every part of the image is permeated of a wholeness or belonging to a group idea.

One of the main problems when analyzing an image is the absence of a double articulation of levels, it means, the inexistence of a “visual alphabet” on which a syntactic level and another semantic level are built. That means that the background and the shape of an image make part of a continuum which, not having any limit, is very difficult to determinate its beginning and its end.

Compositional level: In this level, and continuing with the metaphor used about language, the internal structure of the image is examined. It has strictly a non-ontological operative value, because it is something in plain sight in the text. Here the scalar elements are included (perspective, depth proportion) and the dynamic elements (tension, rhythm) that despite of having a quantitative and temporary nature, respectively, they have an effect in the plastic composition of the image (Marzal, 2007: 7).

Besides, space and time of representation are analyzed independently. The reflection about both characteristics is carried out from very determined questions counting with the physical variables of space, as well as with time, and pass through the habitability of the space or subjective temporality built by the image.

Declarative level: In this level, the accent is put in the study of the ways of articulation of the point of view. Often, analyses obviate this aspect, and this is something to bear in mind due to the fact that every photography has a place of reality where this image is captured, presuming then the declarative sight. Its analysis has, at the same time, consequences to know which is the implicit

ideology of the image and the vision it transmits to the world. The concepts to take into account are, from a physical point, the attitude of the character, the presence and absence of textual marks, the declarative transparency, the declarative mechanisms (identification and estrangement), amongst others. The analysis culminates with the global interpretation of the photographic text, of a personal nature, that reunites all the elements mentioned before.

This analysis claims to give my own opinion of a little sample of Chema Madoz's photographs, seven in particular, by the methodology described previously. I don't pretend my analysis to be the only truth, but to be one more and personal and that is the aim of this final degree paper.

4. Conclusions

In these times when photography is at everybody's hand and the liquid photography, as I mentioned before, is more often used, which spontaneity and quickness of the image, both in the taken and the observation are the ones to come first, the rationality of this kind of photography that different authors create makes us see the images with different eyes: our physical eyes and our sentimental ones. Therefore, brain and feelings are united in this kind of photography, making us take a moment for reflection inside the vortex of quickness and instantaneity and think about the meaning the author wants us to understand and the one that we, the spectators, give to provide part of our set of knowledges.

I have made a tour from the beginning of photography to nowadays, analyzing briefly some photographic referents that without wanting it, have become examples to follow not only referring to quality, but also to find different meanings to the image according to the spectator in different eras and vanguards. Not to forget the close relationship between painting and literature with photography, feedbacking ones to the others from the very beginning of the photography with the trends that wanted to equate this one with the painted canvases or the relationship between the work of Madoz with the literature of Ramón Gómez de la Serna or the visual games of Joan Brossa to nowadays. As we have seen, in the analysis carried out by Javier Marzal's method, valid as an analysis tool to understand the images, we can realize that the pictures fall easily in subjectivity, because for sure another person that analyzes the same photography can give his/her own vision would be totally valid. Also, I tried to make the figure of the spectator clear, and the relationship with the author giving this one the tools to build a meaning to his work by visual signs.

In the case of contemporary photography, and focusing in the figure and work of Chema Madoz, we have seen that, even in these times running, the planning and rationalization are still a primary aspect in photography, because from that predetermined moment a lot of visions and emotions were born, as

many as observers and sensations, thoughts and experiences that they are living in that very precise moment of studying the image.